مكتبة النقد الأدبي

من شعريّة اللغة إلى شعريّة الذات

قراءات في ضوء لسانيات الخطاب

أ.د. أحمد الحيزم

ابن النديم للنشر والتوزيع
دار الروافد الثقافية - ناشرون

من شعريّة اللغة
إلى شعريّة الذات

ابن النديم للنشر والتوزيع دار الروافد الثقافية - ناشرون

من شعريّة اللغة إلى شعريّة الذات

قراءات في ضوء لسانيات الخطاب

تأليف
أ.د. أحمد الحيزم

منشورات ابن النديم
Editions Ibn nadim

من شعريّة اللغة إلى شعريّة الذات

تأليف: أ. د. أحمد الحيزم

الطبعة الأولى، 2016

عدد الصفحات: 235

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي ISBN: 978-9931-599-09-8

الإيداع القانوني: السداسي الأول/2016

جميع الحقوق محفوظة

ابن النديم للنشر والتوزيع

الجزائر: حي 180 مسكن عمارة 3 محل رقم 1، المحمدية

خلـــوي: 03 76 20 661 213+

وهـــران: 51 شارع بلعيد قويدر

ص.ب. 357 السانيا زرباني محمد

تلفاكس: 88 97 35 41 213+

خلـــوي: 03 76 20 661 213+

Email: nadimedition@yahoo.fr

دار الروافد الثقافية ـ ناشرون

خلوي: 28 28 69 3 961+

هاتف: 37 04 74 1 961+

ص. ب.: 113/6058

الحمـراء، بيروت–لبنان

Email: rw.culture@yahoo.com

المحتويات

الإهـداء 7

تقديم 9

التمهيد 15

حدث الاتّباع 19

ملاحظات أوّليّة في فنّ الشعر عند جرير 75

مفهوم الخطإ في الدرس النقدي القديم 121

الإماء الشّواعر 137

في مسألة الذات وأحوالها في ديوان البحتري 149

امرأة وترى - على الرائي تدور الدوائر 187

من الهوية الجماعية إلى الهوية الفردية 205

التحوّلات الشعرية في أغاني الحياة الوحدات التعبيرية الموقّعة 223

المراجع 231

الإهـداء

إلى فدوى، ابنتي

أملاً وثقة في أن يكون الفرع أطيب من الأصل

تقديم

عندما يتسلل الفكر الفلسفي إلى الخطاب النقدي، يضفي عليه مزيّة الغموض؛ لأنه يضع أسئلة المعنى خارج الفكر التقليدي، فيغدو خطابًا متأبّيًا على وعي القارئ العادي في إدراك معانيه؛ وذلك لاختلاف منطلقاته المعرفيّة وطرافة مصطلحاته اللغوية؛ ومن ثمّة قد يشعر القارئ أمام هذا الخطاب بالاغتراب تارة، وبالحيرة تارة أخرى، وبمحدوديّة المعرفة تارة ثالثة؛ وذلك لأنه يحمل فكرًا لا يطوّق باللغة العاديّة التي لا تمسِكُ بتلابيب العقل وتتسع لحركة الوعي، وإنما يُطوَّق بمصطلحات ومفاهيم ذات مرجعيات فلسفية لا تصرِّح بالمعنى على المستوى الدلالي اللغوي فحسب، بل على المضمون الإبستمولوجي أيضًا. إنه خطاب يحمل فكرًا نقديًّا ذا مرجعيّة فلسفيّة، يعي الروابط العميقة بين الأحداث الكبرى في الفلسفة وعلاقتها بالتحوّلات المعرفيّة في مجال النقد الأدبي، فهو فكر يستشرف جِدّة النقد بالقياس إلى الفلسفة، ويفطن للدلالات المشتركة بين مجالين معرفيين هما: الفلسفة، والنقد. فالشعريّة واللغة، والذّات، وهي من المفردات اللغويّة المشكِّلة لنظام المعنى في عنوان الدراسة، تكشف عن تداخلٍ معرفيٍّ بين مجالي النقد والفلسفة، ويهدف هذا التداخل إلى استدعاء الفلسفي للتأسيس في المختلف/ النقد، وهو ما دعا إليه إيمانويل كانط - فيلسوف القرن الثامن عشر- في فلسفته النقديّة، ومنذ هذه الدعوة، لم يتوقف النقد عن تحوّلاته المعرفيّة، وتنوّع وظائفه ومناهجه، واتساع مجالاته. نحن أمام حركة مهمة من حركات النقد تسعى إلى:

1 - التحرّر من سيطرة المعاني القديمة على مفاهيم مثل: حدث الاتباع، ومفهوم الخطإ، وتزويدهما بحسِّ الاختيار، وبقسط أكبر من الحريّة؛ ومن ثمة فتح المعنى أمام مفاهيم -قد تبدو للقارئ تقليدية- على ألوان من الاختيارات الفلسفية، تزيد من أَلَقِها وجدّتها وطرافتها.

2 - مساءلة الفكر التقليدي عن شاعر مثل جرير، الذي أُشتهر عنه التعابث بالكلام، أو إفساد صورة الإنسان؛ حيث أفسح المؤلف المجال المعرفي أمام مناقشة الفكر السائد بكياناته الجوهريّة، وتراتباته الأنطولوجية، ودخل معه في سجال معرفي متسلِّحًا بحججه المنطقيّة، وآليّات الاستنباط والاستنتاج المعروفة في الدرس السجالي الحديث؛ حيث أثمرت هذه المحاولة عن دغدغة المعنى القديم، وإفساح الطريق أمام تصوّر جديد لعلاقة خطاب جرير الشعري بالسائد والمألوف، والبحث عن أسباب مغايرة لفرادة الخطاب الشعري في المشترك، مما أسهم في إحياء أنموذج خطابي إبداعي مؤهّل للنمو، وَتَرَكَ البابَ مفتوحًا أمام الشعرية العربية؛ لإعادة النظر في فن شعره.

3 - نقد النزعة الذّاتية التي أنشأها النقد التقليدي حول مفهومي: (الذّات)، و(الإيقاع) وهذان المفهومان تم إنتاجهما في النقد العربي من بناء نظري، جاء استجابة لحاجات تاريخية وثقافيّة وإيديولوجية؛ حيث عمد المؤلّف إلى إعادة النظر في هذين المفهومين في ضوء الطروحات النقديّة عند كل من: إيميل بنفنيست، وهنري ميشونيك، فأعاد النظر في مفهوم الذّات في سياق نظرية علم الخطاب، والإيقاع في سياق حركة التلفّظ وآليّات اشتغال الخطاب.

إن تجاوز الأب الثقافي/ الأدبي، يمثّل المهمة الرئيسة للأفكار المطروحة في الفصل الأول من الكتاب حول حدث الاتباع؛ حيث تتجلّى النظرة الفلسفيّة للمؤلِّف في عدم النظر إلى الأب الأدبي بوصفه مؤطِّرًا للفكر. تريد هذه النظرة استبقاء البدايات والتخفيف من الهالة الفكرية المغلِّفة لفكرة الأبويّة المغلَّفة بمعنى الهيمنة. لكن كيف يتم تفكيك ما هو

سائد وراسخ في اللاوعي؟ أليس بالفلسفة والفكر؟!. إن النظرة إلى الاتباع بوصفه إحياءً وإعادة إنتاج، تكشف عن أهمية المشترك بين الفلسفة والنقد، وتجيب عن المعادلة الصعبة حول كيفيّة استبقاء البدايات وإزالة الهالة الفكرية المغلِّفة لفكرة الأبويّة، فالمحدث لا يُستنسخ من السابق إلا في ظرفه المكوّن فيه؛ لأن المطابقة مع الأصل، أو السابق، ليست من مشاغله الفنيّة، وإنما يُعلن ذاته في ما يتبع، وهذا يفتح المجال أمام الحديث عن اختلاف الاتباع من عصر إلى عصر، ومن ذات لأخرى، فالخطاب اللاحق، يحرِّر السابق من عِقال الظرف الضيّق الذي صاحب إنتاجه، فالنصوص الإبداعية اللاحقة تتحقق فيها تاريخيّة النصوص الأولى. إن التفكير بالذّات فلسفيًّا، إنما هو تفكير في ماهيّة النقد وارتباطها بالوعي الإنساني الذي يعزوه إليها. إن هذه النظرة الفلسفيّة تمنح المشروع النقدي ميزة التكوّن التاريخي وتراكماته الاختلافيّة، ولكنه قد يزوِّد الفكر النقدي الحديث بذخيرة معرفيّة تُضخِّم الأنا على حساب ما هو سابق، وهذا ما فطن إليه المؤلِّف.

يكشف مفهوم الخطإ عن ثقافة القدماء في تقبّل العمل الإبداعي؛ لأن العمل الفني، يحمل بطبيعته أفكارًا ومعطيات تترسّب في العمل، وتخلق جمهورًا معيّنًا من المتلقين، وكما يرى ياوس أن العمل الفني يحمل أفقين: أفق يحمله العمل نفسه، وأفق يوجد في وعي المتلقي، الأول موجود في النص، والثاني عند القارئ. والنص الإبداعي عند أبي تمّام ينطوي على أسئلة مشاغبة تمسّ نظام الخطاب السائد، الأمر الذي أحدث في المتلقّي (الناقد) صدمة، أو خيبة أمل في خطاب أبي تمّام؛ لأن خطابه يختلف في تجربته الجمالية (الشكليّة أو البنيويّة) عن الخطاب السائد آنذاك، فالناقد القديم/ المتلقي، كان يخضع في عملية تلقيه النصوص الإبداعيّة إلى مؤثّرات ثقافيّة تثق في السائد والمألوف، وترتاب في كل مظهر من مظاهر الخروج على هذا المألوف، وهذا ما تنبّه إليه المؤلِّف بقوله: فقراءة منغلقة على ذاتها، تتهم كل أفعال الخروج وتُشيح عن معالجة أنظمة تشكّلها والهيئات التي بها تُحاور المؤثرات الخارجية وتنميّها، أو تُعيد إنتاجها.

يشتغل مفهوم القطيعة الإبستمولوجيّة بفاعليّة في هذا العمل لا سيما في مبحثي (الذّات) و(الإيقاع)؛ حيث مارس المؤلّف تطبيقيًّا مفهوم القطيعة الإبستمولوجية مع الإيحاءات والإلهامات المعياريّة لهذين المفهومين في ما هو سائد ومألوف في الدرس النقدي التقليدي العربي، في صيغة مشكل فلسفي؛ حيث بدأ الطرح النقدي بالبحث عن الذّات في خطابها الإبداعي، انطلاقًا من فرضيّة أن الذّات تستمد خصائصها من خطابها وليس من سلوكها الاجتماعي، فكشف عن سماتها في التفرّد، وقدرتها على اختراق الأنساق، وفاعليتها في تغيير ما هو سائد ومألوف، وكانت هذه الممارسة أيضًا سببًا في غياب نماذج من المعنى سابقة وجاهزة عن مفهوم الإيقاع، تنهض على عملية إسقاط قَبْلي لمخطط معيّن يجب أن تخضع له جميع شروط التحليل الإيقاعي، وإحلال فلسفة الحركة، أي حركة الإيقاع، وحركة المعنى في الخطاب من خلال حركة الذّات الفرديّة، وقدرتها على تجاوز السائد، وبهذا يصبح بالإمكان تأمّل المعنى في الخطاب من خلال العنصر المحدِّد له وهو الذّات.

وأخيرًا أقول: إن المزاوجة بين الفلسة والنقد في مناقشة قضايا الإبداع، لا تعني أبدًا توجهين منفصلين في البحث النقدي الحديث، بل تعني توجهًا واحدًا ذا مرجعيّات متنوِّعة، يُقيم الباحث فيه حوارًا ذهنيًّا يصوغ فيه أسئلته، ويُحدِّد أهدافه. إن استدعاء الفكر الفلسفي في الخطاب النقدي، ليس زينةً، أو ملحقًا للبحث الفلسفي، بل هو السبيل الأمثل الذي يجب أن ينشغل به البحث النقدي المعاصر؛ حتى يكتسب الخطاب النقدي المعاصر صفة الحضور والاستمرارية، وهي السمة التي يتفرّد بها البحث الفلسفي، فالنقد الحديث الممتطي فرس الفلسفة، بقدر ما يضع حدًّا لطوباوية التكامل في شكل الخطاب ومضمونه، وكذا حدًّا للفصل بين الذات وموضوعها؛ فإنه يؤسس لعقيدة الوعي وأفعاله (الإدراك، والشعور، والقصديّة، والحدْس، والتخييل) وحركة الذّات الفرديّة ومقاصدها، متجاوزًا جميع أشكال الفكر التقليدي. إنه بهذه الممارسات، يُضفي عقلانية جديدة على حركة المعنى في الخطاب، ويجعل المبادرة موكولة لمنافسات

الوعي الفردي، التي برهنت تجربته في الفلسفة الألمانية عند هيجل، وهوسيرل، وهايدجر، وميرلو- بونتي على فاعليته في الاكتشاف والتعبير. نحن أمام دراسة يزاوج فيها صاحبها بين الفلسفة والنقد، ويسعى إلى إضفاء حركة عقلانية جديدة على المعنى في الخطاب الإبداعي القديم، وأعتقد أن القراءة المتأنيّة لهذا العمل، يمكن أن تسهم في تطوّر أدوات البحث النقدي أمام الباحثين؛ ومن ثمّة تجدّد النظر في تراثنا الإبداعي القديم.

أ د عبد الفتاح أحمد يوسف

التمهيد

هذه مقالات أُعيد نشرها حتى تتحرّر من المجال الثقافي الضيّق الذي كانت ثاوية فيه، عساها تدرك الجمهور الذي أحسبها حقيقة به.وقد كتبتها في ظروف مختلفة، إلّا أنّ الرابط بينها وثيق، يتحقّق تحقّق الذات في فعل القول أو في فعل التلفّظ كما نقول في تونس الحديثة.جلّها في الشعر القديم وإن لم تكن الزمانية عيارا في المنهج الذي اتّبعنا.فيها مساءلة لتوجّه معياري في قراءة فعل الفنّ ورصد لمحدودية لسانيات بدت كالقاصرة في انحباسها في مضايق العلامة.

ومغامرة الفنّ، في ما نذهب، مغامرة مفردة، يروم بها صاحب اللفظ أن يحقّق ذاته في مسالك القول.وفعل الفنّ بهذا الاعتبار فعل محقّق لهوية ذاتية ينعتق بها الفرد من قيود الجماعة. ذلك هو الإيقاع او حركة تشكّل اللفظ في صناعة المعنى؛ وهي حركة تظهر آثارها في كلّ مستويات الخطاب، وحداته الصغرى والكبرى، المنطوق منها وغير المنطوق.

والحقيقة أنّ السؤال المركزي فيها يراجع النظر في مقولة الذات ومنزلتها ممّا تنشئ من اللفظ.هل المتلفّظ هو السلطة التي تنتج الملفوظ أم هو حادث ناتج عن القول؟يعني الافتراض الأوّل أن لا وجود لملفوظ لا متلفّظ له.أمّا الافتراض الثاني فيعني وجود أقوال يظهر فيها المتلفّظ أو يتخفّى حسب اشتغال الملفوظ، حتّى لكأنّ اللغة تحكي ذاتها، في غير ما حاجة إلى متكلّم يحكيها. تلك أسطورة الشكلانية/البنيوية وقد هتك الخطابُ اليوم، أستارَها.

و بدهيّ أنّ الخطاب الواحد ترتفع فيه أصوات عديدة لا يجوز ردّها إلى سلطة متلفّظ فرد، أو عدّه المصدر الوحيد الذي يعبّر عن وجهات النظر وإن كان هو الذي ينشئها.فكلّ خطاب يجري في بحر من الخطابات الأخرى، والمتلفّظون بها مسكونون بنزعة التواصل مع أطراف شتّى وإن تفرّدوا.لذلك كانت الغيرية، وهي الخاصة المائزة للخطاب، ناجمة من الحوارية.

ليست الذات وحدها هي التي تنتج الخطاب إذن أو تمتلك بالضرورة سلطته، لكنّها هي التي تتحمّل جريرته، وهي التي تنظّم القول ومنها تنجم المعيّنات/الإشاريات، وهي التي ترسم وجهة النظر وتنتجها وتحدّد نظام القيم الناشئ عنها. ولذلك فإنّ لسانيات التلفّظ تمثّل مرحلة جديدة في الدرس الأدبي، وهي لاتزال كذلك اليوم رغم هذه السنوات التي مضت على كتابتها الأولى، ورغم ما أنتجه طلّابي، وغيرهم من طلّاب البحث الناجع، من رسائل يتوسّلون بأدواتها ونماذجها التحليلية.وهي لا تزال في حاجة إلى مزيد من الإنتاج العلمي الذي يشيعها.فإذا ما كانت العلامة، في تشكّلاتها العلائقية، قد مهّدت السبيل إلى تصوّر النظام في كلّيته، وبلورت مفهوم النصّ متجاوزة قصور نحو الجملة، وكانت المقاربة النصّانية قد يسّرت إدراك وجوه الانتظام البنيوي والتكامل الدلالي، فقد أسلم هذا النظر وذاك إلى الانكفاء، وظلّ هذا الانتظام البنيوي غير مظروف وغير ذي نسب، فهو خاو، لاتعمّره ذات ولا يكتنفه مكان أو زمان، وارتدّ التحليل إلى أنساق مغلقة وتقوقع في ثنائيات تردّد صدى الفكر القديم وإن تجدّدت التسمية.لذلك، ليس من المبالغة أن نزعم أنّ لسانيات التلفّظ، وهي تتدبّر الخطاب، قد تبنّت من الموروث جوانب مهمّة من الفلسفة ونظرية اللغة ونظرية الأدب والنصّانية. وهي، إذ اختارت ما اختارت، راجعت مقولات سالفة وأسّست أخرى جديدة، عالجت في ضوئها خطابا مظروفا، منتسبا في تفاعلاته ترديدا واستشرافا، وأخذت، على اختلاف نزعاتها، وفي صيرورة تشكّلها، طريقها إلى محاولة تجاوز مآزق الاعتباط والانغلاق وتعالي الذات المفردة.ولكنّ هذه المقاربة، تردّ أيضا إلى الذات اعتبارها

وقد كادت أحكام العولمة تنكر شرعيتها وتعيد إلى الأذهان تهمة المروق عن السلطة الكلّية.

وغير خفيّ أنّ هذه المقولات، في ما تعرض من أسئلة البحث وطرائق الوصف والتصنيف، يُنتظر منها أن تفتح أمام دارس الأثر الأدبي مسالكَ حرِيَة بالتدبّر حتّى لا يظلّ الدرس دائرا على ذاته، لا يحمل من الجدّة غير بريق السؤال الفضفاض.

حدث الاتّباع

يجري هذا المفهوم متعلّقا بمفاهيم ملازمة مثل الاختيار والمرجع والصيغة والنموذج. وهو عندنا لا ينفكّ عن مفهوم الإيقاع، إذ وجه التصرّف فيه هو الشرط في وجوده.و يبدو أنّ "فاليري"، في ما صاغ من حدود للإيقاع وفي ما اطّلع عليه منها في أعمال غيره، قد انتهى إلى عشرين حدّا ثمّ لم يرضه حدّ واحد منها. وكذلك الشأن عندنا بالنسبة إلى الفنّ.وسواء جعلت الرهان فيه المحاكاة أو اللغة أو الخطاب أو العدول أو التفاعل، فإنّك مقبل منه على وجه، منصرف عن وجوه.وليست الأزمة أزمة حدود فحسب وإنّما هي أزمة إنشاء أيضا، أفصح عنها الأوائل بطرائقهم وتجدّد التساؤل فيها وإن تغيّرت ظروف إنتاج الشعر وملابساته، وسَرَت إليه مؤثّرات جديدة متنوّعة تشكّك في اعتباره جنسا أدبيا قائما بذاته على النحو الذي تحقّق به في الثقافة القديمة.

شاع أنّ الزمن اليوم غير زمن الأمس البعيد، وأنّ الفكر قد تجدّد ولكنّ الذي لاشكّ فيه أيضا أنّ الشعر مستمرّ يعيد بناء ذاته ويساهم هو أيضا في تجدّد الفكر والخطاب، متلبّسا بعصره، منغرسا في أعرافه الفكرية والفنّية يفاوضها ويحاورها ويتفاعل معها، فهو لذلك منصرف عن الصيغ الجاهزة، لا يتوسّل بها الشاعر إلّا سبيلا إلى إنشاء كون مغاير إذ ينزّلها تنزيلا جديدا.ولذلك شاع في الدرس الحديث أنّ وحدة الخطاب في الشعر تتحقّق على قدر تحقّق هوية الذات المتلفّظة وتنحسر بانحسارها.فهي تلازم هويته وإن لازمته الغيرية أيضا.ذلك أنّ الشعر، وإن كان خطابا خاصاً فإنّه

غير مفرد أو معزول. إنّ الآخر هو مقصد مُقصّد القصيد وطلبته.وعمل الشاعر في اللغة هو سبيله إليه.فهو يرجو لاختياراته السير والتداول حتّى تجري مجرى النموذج الجديد.بها يجلو ذاته ولكن يجلو الآخر أيضا ويفصح عن الموجود في كيفية تشكّله الذّاتي.

اختزل القدماء عمل الذّات في إجراءات صناعة الشعر، وذهبوا إلى أنّ تداول الشعراء المعاني لا يستنفذها طالما كانت المعاني سرمدية. ولكنّ الذي يظهر لنا في إنشائهم أيضا، أنّ استئناف كتابة الأوّل، يحيي القراءة ويوفّر السبيل إلى تاريخية الإنشاء إذ يتنزّل المتلفّظ في اللغة وفي الوجود منزلة جديدة عند كلّ فعل تلفّظ. فهو بالشعر متفاعل مع الوجود ومع ذاته. شعره هو جلاء الحياة والتفاعل، يعرض فيه صورة خاصة ممّا هو مشترك إذ يخرج العام مخرج الخاص ويكشف عن كفاءته الفردية في طرقه. فإذا ما كان الشاعر يغترف شعره من عِدّ لا ينقطع، فإنّ فنّه ينجم من لسانه، متشكّلا في عبارته وقد دعاه إليه إحساسه بالشغور على وفرة الأصول. وهو لايستدرك هذا الشغور، بل هو يعمّق الوعي به ويفتح فيه السبيل إلى الآخر. وهذا يعني أنّ لحظة الإنشاء الأولى هي لحظة التساؤل في ماهية الشعر وعلّته وكيانه وإمكاناته. إيقاعه هو إيقاع البحث في المنبع والأصول. ولكنّ هذا لايعني أنّنا نعتدّ بتصوّر جوهر للشعر سرمديّ يسبق فعل الإنشاء ويتلوه، تكون به القصائد خدما وأدوات في كشف الطاقات المخبوءة لهذا الجوهر، وإنّما نروم أن ندرك ما به يتقوّى الشعر وتتضاعف طاقة الإبداع فيه ويستمرّ جديدا على تعاقب الأزمنة عليه.

شاع عند العرب أنّ كلّ قديم محدث في زمانه. لكن ما الذي يجعله محدثا في غير زمانه أيضا وما الذي يجعل الاتّباع مصدر إلهام وحدس وسبيلا إلى العدول والتحويل والإبداع؟

سنوجّه عنايتنا إلى الشعر العربي القديم وندرس صورته في كتب الاختيار، ونتدبّر نظام التحوّل فيه في ضوء مباحث "السرقة" و"النموذج" وما يتفرّع عنهما من مفاهيم مصاحبة.

1 - صورة الشعر العربي في المصنّفات القديمة:

ينزع المصنّف إلى تقصّي قيد كلّي يؤلّف الجزئيات بعضها إلى بعضها اللآخر وإن اختلفت بالذات. فهو منشغل بالعام، غير متدبّر لما يميز الخاص. وقد حكمت هذه النزعة دارسي الشعر الجاهليّ، قدماء ومعاصرين، فصنّفوه بحسب قبائل الشعراء أو مواطنهم من البوادي والحواضر، أوبحسب طبقاتهم من الجودة واتّجاههم فيها. و غنيّ عن البيان أنّ مثل هذا النهج لا يعنى من الشعر إلّا بصوره العامة الجامعة وطرائقه المشتركة المبتذلة حتّى غدت عند بعضهم الميزان في ردّ المنحول من الشعر إلى الجاهليّة وإن لم يكن من شعر شعرائها، ونسب إليها.

والحقيقة أنّ دارس الشعر الجاهليّ لا يعدم ما يحمله على تدبّره في كلّيته والوقوف على مظاهر المشترك فيه لا سيّما أنّ ما وصلنا منه وإن كان لا ينتسب إلى نقطة البدء فإنّه ينبّه بصريح اللفظ إلى استئنافها، بحيث مثّلت الدعوة إلى الاتّباع، لحظة الإنشاء الأولى في ما وصلنا من الشعر القديم. ولعلّ هذه الصورة قد تحقّقت بما شاع من مثال مؤسّس لاحظوا أنّه سبيل الشعراء في شعرهم، فدعوا بصريح اللفظ إلى اتّباعه، ولم يتبرّموا به وإن ضاقوا بمنزلة التابع ؛ بل إنّهم وجدوا في الأوّل دليلا على مسالك الفنّ حتّى لا "يعتسف [الشاعر منهم] الفلاة بغير دليل (...) أي لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه"[1]. هذه الصورة تحقّقت أيضا بما شاع في قصائد الشعراء من تجانس في الاختيارات العروضية والمعجمية ومن تشاكل في نزوع الشعراء إلى المطوّلات وفي طرائقهم في التوسّع فيها، وبما جرى في قصائدهم من صيغ قولية نموذجيّة تتعقّب بها القصائد بعضها آثار بعضها الآخر وتقفوها، وقد اشتقّ فيها الشعراء من الأصل فروعا وأقاموا المشترك مقام نموذج قياسيّ.

وعلى هذا النحو سار الشعر العربيّ القديم بعد الجاهليّة، لا سيّما

---

(1) طبقات فحول الشعراء، وقد ورد هذا القول في نعت مسلك الرّاعي النميريّ.

شعر النصف الأوّل من القرن الأوّل من الهجرة، لا يكاد ينصرف عن شعر الأوائل. و يمكن اعتبار النصف الثّاني من القرن الأوّل المرحلة الّتي تبلور فيها النموذج. إلّا أنّ الشاعر، في هذه المرحلة، لم يكن في ما ضمّن من أشعار الأوائل ليردّدها ترديد المستنسخ، بل ظلّ يجرّب وضع الأشكال ويتردّد في اختياراته تردّدا يفصح عن عدم إفضاء النموذج إلى قالب ثابت مغلق[2]. فهو، وإن جاء في الزمن أوّلا، فإنّه في شعر الشاعرالتّابع مشروع ينشده فلا يكتمل له. ولم يكن بوسع كتب الاختيار، وإن دوّنته، أن تقيّده لأنّ جريانه فيها جاء تابعا لجريانه على ألسنة شعراء القرن الأوّل. فكأنّما الشاعر منهم كان، في ما ينشئ، يجرّب أن يعيد إنتاج قصائد سالفة إن في ما يجري من اختيارات عروضيّة[3] أو في ما يعيد إنتاجه من مقاطع لشعراء سالفين[4] أو في ما يردّد من صيغ قولية جاهزة[5]. و هذا يعني أنّ اختيارات الشعراء سابقة لاختيارات الرّواة، ولعلّ الرّواة أدركو ا قيمتها ودوّنوها في ما كانوا يتدبّرون من شعر جرير وغيره من شعراء القرن الأوّل. وذلك هو معنى الشهرة التي وردت على لسان حمّاد الرّواية. فإذا ما لم تكن نصوص الأوائل قد ارتقت بعد إلى درجة النّموذج فإنّ جريانها على أنحاء مختلفة في أشعار شعراء القرن الأوّل قد مثّل مرحلة حاسمة في

---

(2) تنوّعت المدحية في ديوان جرير وظهر تردّد الشاعر في ما به يوسّع معنى المدح في قصيدته. وإنّما كان ذلك كذلك لأنّ تجربة السلف لم تتمخّض عن صورة نهائيّة لقصيدة المدح.

(3) لاحظنا أنّ جريرا، في ما أجرى في ديوانه من اختيارات عروضيّة، كان كمن يعالج ما بدا له النموذج في شعر السلف. ويظهر ذلك في منزلة معلّقة عنترة من أشعاره أو منزلة المفضّلية (55) للمرقّش الأصغر أو عينية أبي ذؤيب الهذلي، وهي المفضّلية (126). ومن يجوّد النظر في اختياراته يدرك أنّ ما فيها من نتوءات في اختياراته العروضيّة، إنّما تبرّره منزلة بعض قصائد السلف.

(4) انظر مثلا القصيدة (46) وهي في غرض المدح والنقيضة (27) وفيهما يعيد جرير إنتاج مقاطع "عينيّة" أبي ذوّيب الهذلي التي ذكرنا .

(5) نعني عبارات من قبيل "هلاّ سألت النّاس إن كنت جاهلا" (ن44/ ب27) وقوله "فتركتكم جزر السّباع..." (ن 49/ 9) أو قوله "ولقد ذكرتك والمطيّ خواضع" (ن 33/ 4) وقوله "وجدنا المجد قد علمت معدّ" (ق 7 / 29) ويمكن النّظر على سبيل المثال لا الحصر في صدى معلّقة زهيّر بن أبي سلمى في القصيدة (40) وصدى المفضّلية (26) في القصيدة (265) والمفضّلية (67) في النقيضة (26) وصدى معلّقة امرئ القيس في النقيضة (34) من ديوان جرير.

صيرورة النّموذج متحقّقا في منجزات خاصّة، ومرحلة وعي الذات المنشئة بذاتها وهي تُحقّق النموذج تحقيق المغايرة. إنّ أشعار شعراء القرن الأوّل هي مرجع الرّواة في استصفاء نموذج الأوائل وبلورته ولذلك فإنّ الحكم بإنّ كتب الاختيار التي وصلتنا لا تمثّل أشعار الأوائل هو حكم خاطئ[6]. فليس كتاب المفضّليات كتابا هجينا ولا محدود القيمة كما يزعم "أرازي" مغالطا[7]. إنّ كتاب المفضّليات وكتب الاختيار الأخرى لهذا الجيل من الرواة كتب تمثّل شعر الأوائل على النحو الذي وقع به هذا الشعر في وعي شعراء القرن الأوّل. وإذا ما كان بعض النقّاد قد طعنوا في هذه الاختيارات لما وجدوا فيها من قلّة تداول واختصار أو "غربة"، فهي مطاعن تقرّر أصول القيمة ومسالكها وقد كانت قصائد الاختيار سبيلا إليها، ولا تنقض هذه الاختيارات أو تنسف تمثيلها شعر الأوائل. وغاية ما في الأمر أنّ صورة النموذج على ألسنة الشعراء والرواة، هي من غير جنس صورته على ألسنة النقّاد. فإذا ما كان النّاقد ينزع إلى التصنيف ويروم أن يعقل الأفراد بقيود تردّها إلى حكم العّام، فيبدو النموذج على لسانه سلسلة متّصلة من أفراد تحقّق الأوّل الواحد فتستنسخه أو تكاد، فإنّ الشّاعريحقّق النّموذج شتاتا من الصيغ تجري على لسانه وقد راكبتها استعمالاته الخّاصة وما أحدثه فيها من طرائق الفنّ. ولا يعني هذا أنّ أشعاره لا تمثّل النموذج أو أنّ اختيارات الرّواة هامشيّة متحيّزة، وإنّما هي تصوّر، في كلّ إنجاز، لحظة من لحظات تشكّل النّموذج وصيرورته. إنّ النموذج، على لسان الناقد القديم، ثابت ؛ بينما هو، على لسان الشّاعـــر والرّاوية، ديناميكيّ. فالذي ينبغي أن يتوجّه إليه الدّرس ليس تمثيل النّموذج من عدمه وإنّما نوعيته وطرق الشّعراء في محاورته. ولذلك لم يكن أبو تمّام في اختياره" ديوان

---

(6) التمس "البار أرازي" في أحكام ابن قتيبة (الشعر والشعراء، ص 72/ 73) والعسكري (كتاب الصناعتين، ص 3) وابن النديم (الفهرست، ص 61) وطعونهم في كتب الاختيار ما يبرهن به على أنّ كتاب المفضّليات لا يمثّل أشعار الأوائل.

* A. Arazi, la réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne, Maisonneuve, et Larose, 1989,

(7) نفسه، ص 25/ 29.

الحماسة " ليجري بريح الأوائل وإنّما هو في ما يهذّب ويصحّح[8] يبحث عمّا يمكن أن يجري من الأوّل في مسالك فنّه. ففعل الاختيار عنده لا يؤهّل النصوص إلى مرتبة الأصول القياسيّة وإنّما يثبّت منها في هذه الرتبة ما قد ارتقى بعد وشاكل تصوّره الفنّي. فهو يلتمس فيه حجّة على صيرورة النموذج، ويصرّف الموروث في مسالك الرّاهن ويعيد تأليفه تأليف الوصل والترويض والاستئناس. فاختياراته وجه من وجوه حداثة القديم وما يمكن أن ينتصب منه أفقا للإنشاء. ولذلك لم تلق الاختيارات الأخرى في الشعر وفي غير الشعر من النجاح والسير ما لقيته اختيارات أبي تمّام، ولذلك أيضا نُسب الفعل فيها إلى الشعر وقيل إنّ أبا تمّام في اختياره أشعر منه في شعره[9]، وقيل إنّ "اختيار الكلام أصعب من تأليفه"[10]. ووجه الصّعوبة والعسر في هذا أنّ اختيارات أبي تمّام هي فعل اختصاص في المشترك وتفرّد وحوز في ما هو ملك جماعيّ مشاع. هي اختيارات ذات تفاوض النّموذج وتحاوره، وتتقصّى فيه ما يعمّق وعيها بذاتها. ومن يتصفّح هذه الاختيارات يخلص إلى مسألتين:

أمّا الأولى فتتعلّق بمنزلة ضمير المتكلّم المفرد في جلّ ما أورد أبو تمّام من أشعار. فإليه ترتدّ صور الصبابة والشكوى والفخر:

فـذاك قـريـع الـدهـر مـا عـاش حـوّل[11]

وأمّا الثّانية فتتعلّق بخصائص الاختيارات اللغوية في هذه الأشعار وما توفّر فيها للشّراح من أسباب الجدل وتعميق النظر في مدار الشعر على اللغة. وغير خفيّ أنّ المسألتين تفصحان عن خصائص فنّ الشعر في ديوان أبي تمّام. وفي هذا دليل على حيوية النّموذج وعلاقة الذّات به في فعل

---

(8) شاع القول في أبي تمّام إنّه كان يهذّب أشعار الأوائل: "فإنّك تراه ينتهي إلى البيت الجيّد فيه لفظة تشينه فيجبر نقيصته من عنده ويبدّل الكلمة بأختها من نقده. وهذا بيّن لمن رجع إلى دواوينهم فقابل بما في اختياره بها. "شرح ديوان الحماسة" للمرزوقي، ص14.

(9) الخطيب التبريزي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص3.

(10) العقد الفريد، ج1، ص2.

(11) ديوان الحماسة للمرزوقي، ج1، ص76.

الاختيار والتدوين. وقد استمرّ هذا الدّليل قائما في كتب الاختيار المتأخّرة ونمثّل لها "بكتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد"[12] لفلك الدين أبي نصر محمد بن سيف أيدمر. وهو كتاب غير شائع الذكر، لم ينتبه إليه المهتمّون بهذا المبحث على جليل فوائده وبعد أثره في ما نحن بصدده. مؤلّف هذا الكتاب "من أبناء الأمراء ولد ببغداد سنة 639 من الهجرة، كاتب أديب (...) اشتغل بالخطّ والأدب (...) واتّصل بحضرة السلطان هولاكو (...) ثمّ رتّب خازنا في الديوان واشتغل في عمل كتاب الجوهر الفريد وبيت القصيد (...) وتوفّي في رجب سنة 710 من الهجرة"[13].

يقع هذا الكتاب في خمسة مجلّدات صدّر الأوّل منها بمقدّمة نظريّة ثمّ أورد "عشرين ألف بيت فرد قائم بذاته شرود فذّ محكم محرّر مضبوط منقّح محكّك" وقفّاه على حروف المعجم مراعيا "حرف أوّل كلمة [فأورده] في بابه على ترتيب حروف أ-ب-ت-ث في أوائلها ليسهل طريق الطلب على متناولها ثمّ [راعى] ما يترتّب من حروف البيت بعد ذلك حرفا حرفا (...) حتّى [أتى] على الأبواب الثّمانية والعشرين على هذا النسق المبين"[14].

وبدهيّ أنّ هذا الكتاب يمثّل مصدرا نفيسا لمبحثنا بما يوفّر من مادة تتيح لنا التوسّع في قضايا هامة.

فكون الاختيار تأسّس فيه على البيت المفرد يعني أنّ البيت هو الوحدة البنيوية الأساسية في الإنشاء الشعري وسيره. وكون هذه الاختيارات

---

(12) هذا الكتاب لا يزال مخطوطا بخطّ مؤلّفه، نشره فؤاد سزكين بالتصوير عن مخطوطة (4401)، المكتبة الرضوية، مشهد؛ وصدر سنة 1989 عن منشورات معهد تاريخ العلوم العربيّة والإسلامية، جامعة فرانكفورت. وقد أنجزت الأستاذة "هدى بن عمر" رسالة ماجيستر بإشرافنا (2003)، في تحقيق مقدّمة هذا الكتاب. والتحقيق مودع بمكتبة الرسائل الجامعية من كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة/الجمهورية التونسية.

(13) كتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد، المجلّد الخامس، ص 6 من التوطئة. وسيرة المؤلّف منقولة فيه عن كتاب "تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب" لكمال الدين بن الفوطي الذي كانت تربطه بالمؤلّف "صداقة واتّحاد".

(14) نفسه، م1، ص182. والكلام للمؤلّف في خاتمة المقدّمة النّظرية.

شملت شعراء العربيّة من الجاهليّة إلى معاصري صاحب الاختيار ييسّر الوقوف على مظاهر الصيرورة وتاريخية التحوّل في الصياغة اللغوية، في الشعر العربيّ. ثمّ إنّ كون هذه الاختيارات قد روعي في ترتيبها المطلع منها، إذ الحرف الأوّل قد يكون سبيلا إلى الكلمة، يسمح دونما شكّ بدراسة سلطان المطلع على الاختيار اللغوي في البيت. كذلك كون هذا المتكرّر لا يكون هو إيّاه وإن تكرّر، يسمح بدراسة مظاهر التحويل والاستبدال في تارخيّتها إن من زاوية الدرس الأدبي أو اللغوي أو غيرهما. والمطّلع على هذا الكتاب يتبيّن أنّ الاختيارات اللغوية هي المجال الذي تسير فيه النّماذج، وأنّ هذه النماذج ديناميكيّة متحوّلة. ذلك هو واقعها في ما وصلنا من أشعار شعرائه أو كتب الاختيار.

نخلص، من هذا، إلى أنّ الاختيار أداة فعّالة في نقل أشعار الأوائل إلينا. كان للشّاعر فيها شرف التأسيس واكتسبت به أشعار الأوائل شهرة وارتقت إلى مرتبة الأصول القياسية ولكن اكتسبت أيضا حيويّة فلم تستقرّ على صيغة واحدة وكان الاختيار، في كلّ مرحلة، يثبّت من النموذج ما جلا الشعر من صوره. ولذلك فإنّه، على تعدّد صيغه وكثرة المطاعن فيه، قد مثّل النموذج في اشتغاله وصيرورته وعبّر عن طرائق الشعراء والرواة في محاورته، وعن أساليبهم في إعادة تأليفه واستئناسه واشتقاق أسباب الحياة منه. إلّا أنّ هذا الاشتقاق وتفتيق الأوّل عن المتعدّد، عرضة للمزالق، غير مأمون الجانب، أدرك الناقد الحصيف خطره، وبرم الشاعر التّالي بوعورته وقد صرّح بهذا أحد أعلام الشعر المحدث نعني أبا نواس إذ قال:

وإذا وصفت الشيء متّبعا لم تخل من زلل ومن وهم[15]

ووجه الوهم والزلل إنّما هو في مخاطر السلخ والسطو والإغارة أو التقصير عن الأوّل، والوقوف دون ما انتهى إليه. و يبدو أنّ مبحث السرقة يسمح بتدبّر هذه المسألة.

---

(15) ذكره الصولي في "أخبار أبي تمّام" ص17.

2 - السّرقات الشّعرية:

شقّ مبحث السرقات على القدماء وشاع جدلهم فيه في مجالسهم وشروحهم ومصنّفاتهم وشغل حيّزا هامّا من كتب النقد وأفردت له المؤلّفات الخّاصة يتعقّب فيها أصحابها سرقات الشعراء ولا سيما فحولهم[16].

وقد جرى هذا المفهوم أوّل ما جرى على ألسنة شعراء القرن الأوّل في نقائضهم وهم يفاخرون بأشعارهم ويتراشقون تهم الإغارة والاستراق حتّى يثبّت كلّ واحد على صاحبه ما اختصّ به دون منافسيه من الشعراء. قال الفرزدق:

إنّ استراقك يا جرير قصائدي مثل ادّعاك سوى أبيك تنقّل[17]

ليس قول الشعر هنا محمولا بهاجس الإبداع وإنّما هو يدافع عن ملك ويثبّت حوزا. ولعلّ ارتباط السرق بمضايق الإبداع هو من معاني الشعر المحدث، لذلك فاخر أبو تمّام بنقاوة شعره وخلوصه ممّا قد يهجّن أصله ويخلط نسبه. قال أبو تمّام مفاخرا بأبيات شعره:

منزّهة عن السرق المورّى مكرّمة عن المعنى المعاد[18]

إنّ هذا البيت، فضلا عمّا يحكي من تطوّر فعل "الاستراق" إلى مرتبة مفهوم "السرق"، يفصح عن وعي الشعراء بتفنّنهم في إخفاء فعل السّرق، وهو إجراء تردّدت أصداؤه في مصنّفات النقّاد من بعد.

---

(16) مثّل المتنبّي غرض النقّاد في هذا المبحث. فوضع فيه الصّاحب بن عبّاد (ت385)رسالة في "الكشف عن مساوي شعر المتنبّي" وكذلك أبو علي محمد بن حسن الحاتمي (ت388) "الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطيّب المتنبّي وساقط شعره" وألّف ابن وكيع (ت399) "المنصف للسّارق من المسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيّب المتنبّي" ووضع ابن العميد هو أيضا رسالة في "الإبانة عن سرقات المتنبّي" وكذاك شأن ابن بسّام (ت542) في سرقات المتنبّي ومشكل معانيه.

(17) الفرزدق، الديوان، شرح وضبط علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص494.

(18) ديوان أبي تمّام، ج1، ص282.

أدرك القدماء محنة الشّاعر المحدث والتمسوا له العذر لأنّ المتقدّم "قد استغرق المعاني وسبق إليها"[19]، ومازوا ما يكون فيه سرق وما لايكون، لذلك توزّعت ملاحظاتهم في المسألة على ما يتّصل بوجه الاستحقاق فيها وما يتعلّق بقرائن الإثبات وتوجّه الحكم، وهو نهج في النظر لا يكاد يختلف عن قضايا حقوق الاختراع والتأليف وإثبات الملكيّة الفنّية اليوم وما يتوسّل به جهاز القضاء من آراء المحلّلين واختبار الخبراء. وقد أثمر هذا النظر جهازا مصطلحيا واسعا[20] يفصح عن تشعّب المسألة ووعورة التصدّي لها. وإذا ما كان إجماع القدماء في هذا حاصلا أو يكاد، فإنّهم قد اختلفوا في المدّعى عليه وقرائن الادّعاء وأصول الحكم. وكان الشعر المحدث غرضهم في هذه المسألة. فهم في معرض تدارسها يتدبّرون مظاهر الجودة فيه ومبرّراتها وحظّ الشاعر من التقليد والتجديد. فكان نظرهم في الجانب الاستحقاقيّ من المسألة سبيلا إلى تدبّر قضايا الإنشاء وميز الخّاص من المشترك.

"المشترك عام الشركة"[21]، حوز جماعيّ مبتذل مشاع، لا يدّعي أحد الانفراد فيه"، وإنّما يطلق اسم السرق في معنى الخصوص"[22]؛ إلّا أنّ الدعوى لا يرفعها المسروق منه إلّا في الحالات النّادرة كادّعاء دعبل على أبي تمّام قال: "كان يتتبّع معانيّ فيأخذها"[23]. فصوت الادّعاء هو في الكثرة الغالبة صوت مناصر لشاعر سابق يروم أن ينشر محاسنه ويظهر أنّ الشعراء من بعده عالة عليه، أو معترض على شاعر محدث ينتقصه ويسعى إلى أن يجرّده من محاسنه. و لذلك ارتبط هذا المبحث بالفحول من

---

(19) الوساطة، ص214.

(20) نعني عبارات من قبيل: السرق، الغصب، الإغارة، الاعتداء، النسخ، السلخ، الاختلاس، الإلمام، الملاحظة، الروغ، العدول، المسخ، وهي عبارات تستقدم إلى الذهن نظيرات لها في لغات أخرى مثل الفرنسية:
Copie -imitation - faux- contrefaçon- pastiche- plagiat- restitution.

(21) الوساطة، ص185.

(22) المثل السائر، ج3، ص219.

(23) كتاب الصّناعتين، ص213.

الشعراء وأساتذة المحدثين. و يبدو أنّ هذه الدعوى قد ارتبطت أيضا بمرحلة دقيقة من تاريخ الفكر العربيّ بلغ فيها تراكم الإنتاج الشعريّ مبلغا كبيرا وقصر التدوين عن شمول ما ينبغي أن تضمّه الصدور، فهي لذلك متفاوتة في المجالس والأمصار بتفاوت المحفوظ، تضعف بانحساره وترتفع لاتّساعه[24]، لا يأمن الزلل من نصب نفسه للخوض فيها ولذلك حظر صاحب الوساطة على نفسه وعلى غيره "بتّ الحكم على شاعر بالسرقة"[25]. للمسألة وجهان إذن: وجه استحقاقيّ موضوعه ميز الخّاص من المشترك، ووجه إنشائيّ موضوعه الفنّ. ولمّا كانت السرقة فعلا اختيارياً يدّعي القائم بها استحقاق ما لم يكن له بالأصالة، كان الحكم فيها لا يتوجّه إلى إثبات الاستحقاق للمدّعي أو تجريده منه إلّاعلى قدر إحسانه فيه أو قصوره وقبح أخذه. وإذا ما كانت مبرّرات الحكم بالقصور تشهد بغياب الفنّ، على الأقلّ من وجهة نظر النّاقد[26]، فإنّ قرائن الاستحسان تفصح عن مسالك الجودة وتحقّق طرائقه. و إذا ما كانت هذه القرائن قد التمسها القدماء في الملفوظ وآليات الصياغة، لفصلهم اللفظ عن المعنى واعتبارهم السرقة في الألفاظ دون المعاني، فإنّها تعني، في ما نحن بصدده، أنّ القضيّة إنّما هي في اشتغال فعل السرق وفي الأمارات الشكلية الّتي تدلّ عليه طالما كان جريان المشترك تدلّ عليه أمارات شكلية[27] هي آليات المبدع في تصوير معانيه. ولمّا كانت السرقة وجها من وجوه الأخذ، فإنّ نجاح الآخذ رهين تخفّي فعل السرق إلى حدّ انطماس الأصل ودروس رسمه. و هذا يعني أنّ الفنّ فيها يقاس بدرجة روغ المتّبع وعدوله عن

---

(24) المثل السائر، ج3، ص ص223/ 225

(25) الوساطة، ص 215.

(26) قد يفصح مبرّر القصور، على لسان ناقد قديم، على مظهر من مظاهر الجودة الّتي نراها اليوم. وهذا يعني أنّ فعل القراءة متفاوت من عصر إلى عصر يشهد في كلّ مرحلة بما يمكن أن يكتشف القرّاء من مظاهر الفنّ في الأثر. الموازنة، ج1، ص 65 وفيه يحكم الآمدي بتقصير أبي تمّام عن كثيّر عزّة.

(27) P. Zumthor Essai de poétique médiévale, seuil, 1972, p 82.

الأصل. وعلى قدر تلطّف الشاعر في أسباب الانفراد **يرى** السّامع بون ما بين الأصل والفرع وهذا معنى قول صاحب الوساطة "فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[28]. إنّ الآخذ في فعل السرق، لا ينقل ما هو بصدده برمّته إن معنى أو لفظا، وإنّما يستأثر منه بأصول إنتاجه ثمّ يفتّقه عن فعل تدلال جديد. لذلك كان الرّهان فيه خطيرا ومزلّة للأقدام، يبلغ فيه الآخذ من درجات الذمّ أو المدح على قدر تجديد الأصول. و يبدو أنّ فصل اللفظ عن المعنى في النظرية التقليدية، وانصراف القدماء إلى تتبّع أصداء المعاني والبحث في مقادير تردّدها دون كيفياتها، هوالذي صرفهم عن تعميق النظر في اشتغال فعل السرق، وهو الذي أفضى إلى أحكام قيمة ترتدّ إلى أصول أخلاقية مثل عبارات "المسخ" و"الافتضاح" ...إنّ الوجه الإنشائي للمسألة يقتضي في ما نرى البحث في كيفيات تنويع الواحد وتاريخية التنويع طالما كان الفرع يتطلّع إلى أن يقوم مقام الأصل، مستأنفا ما مضى، في حركة تقدّمية محمولة بقيم المستقبل. و يبدو أنّ مصطلح "السرق" لما تلبّس به من المعاني الّتي ذكرنا، لم يكن كفيلا بالإفصاح عن هذه المغامرة الّتي تخترق فيها الكلمات معاهد مألوفة، فإذا هي على لسان **معيدها**، كالغريبة لأنّه يأمل في ذات الوقت أن يثبّت قانونا وأن يتجاوزه في آن. لحظة الإنشاء عنده هي لحظة احتفال بوحدة الوجود والمشاركة في وضع قوانينه وتحقيق الكونية في الفعل الإنشائي، ولكنّها أيضا لحظة البينونة عن الآخر والغوص في أعماق الذّات، لحظة الانتشاء بالعزوب والتعريس في المواطن الآهلة. وإذا ما كان القدماء قد أدركوا خصائص هذا الفعل وأحواله فإنّهم لم يظفروا بالمصطلح الدقيق الذي يفصح عن أبعاده فظلّت الكلمات تدور على نفسها، فترافدت في استعمالاتهم عبارات الاحتذاء والسلخ والأخذ والسرقة وإن تمايزت بعض التمايز[29].

"حكى المرزباني قال: حدّثني عمرو الورّاق: رأيت أبا نواس ينشد

---

(28) الوساطة، ص 186.

(29) دلائل الإعجاز، ص ص361/ 363/ 368.

قصيدته الّتي أوّلها (أيّها المنتاب من عفره) فحسدته فلمّا بلغ إلى قوله:

يـتـأبّـى الـطـيـر غـدوتـه ثـقـة بـالـشـبـع مـن جـزره

قلت له: ما تركت للنابغة شيئا (...) فقال: "اسكت فلئن كان سبق **فما أسأت الاتّباع**"[30]. ولعلّه هو الذي وضع هذا المصطلح واشتقّ اسم الفاعل[31].

فما العيّار في الإحسان أو الإساءة فيه وبما يكون المتّبع في مأمن من مسالك الاستنساخ؟

ليس الاتّباع صنوا للاستنساخ. في الاستنساخ تروم الصورة أن تقوم بديلا عن الأصل، وإن مزيّفا. أمّا في الاتّباع، فإنّ "حركة" المتّبع وإيقاع ذاته لا يمّحيان وإنّما هما اللذان يحكمان إعادة إنتاج الأوّل. فهو لا يستنسخ منه إلّا ظرفه المكون فيه، إذ المطابقة ليست من مشاغله الفنّية وإنّما هو يعلن ذاته في ما يتّبع. وهو يعيد إنتاجه إعادة المتمرّس بفنّه، لذلك يختلف الاتّباع من عصر إلى عصر ومن ذات إلى أخرى. وهو يظهر عند كلّ فعل، وفي كلّ عصر، ما يمكن أن ينكشف من الأصل إلى الذات المبدعة وإلى المجموعة، وما يمكن أن يمثّل بين الأوّل والثّاني مساءلة وجسر حوار. الاتّباع إذن ضرب من الترجمة تكون بها النصوص رائحة غادية في النصّ الحادث، يخترق بعضها تضاعيف بعضها الآخر، هو نحو في سير النصوص وصيرورتها متشكّلة في النصّ الحادث، تستمرّ حياتها بتعاقب القراءات والترجمات. هذا الفعل، هو الذي يحرّر الأوّل من عقال الظرف الضيّق، ويطلق سبيله إلى التشكّل في نصوص لاحقة. فهو المجال الذي تتحقّق فيه تاريخية الأوّل. و شاعر الاتّباع، ترجمان مسافر، يعبر التّاريخ والتجارب. أمّا نصّه الحادث، فإنّه يكتسب من أسباب الحياة على

---

(30) نفسه، ص385. وأضاف صاحب دلائل الإعجاز أنّ هذا" دليل بيّن في أنّ المعنى ينقل من صورة إلى صورة".

(31) نعني قوله [وإذا وصفت الشيئ متّبعا].

قدر انحسارها ممّا يستقدم من نصوص الأوائل في غير ما تعطيل لأنفاسها. فعل الاتّباع إذن فعل متجذّر في تاريخية الإنشاء.

ويرى "زمطور" (Zumthor) أنّ دراسة هذا الأمر ممكنة من ثلاثة وجوه:

باعتبار النصّ مجال تقاطع زمانيّ وآنيّ (1) وباعتبار ديمومة النصّ الذّاتية (2) وباعتبار النصّ توسّعا في حدث جزئيّ عارض يخترقه ويراكب نسيج ملفوظاته (3)[32].

فالمقاربة التاريخية هي التي تكشف عن صيرورة التشكّل طالما كان كلّ نصّ متجذّرا في سياقه النصّاني، وليس بوسع الدرس الإنشائي الوسيط أن يعرض عنها. وإذا ما كان "أدونيس" يرى أنّ "الثقافة العربية ثقافة إعادة وتكرار"[33]، ويجري مفهوم التكرار في معنى التهجين، فإنّ التكرار، في ما نرى، ديناميكيّ، يصرّف زمن الشعر القديم، الماضي/الذاكرة، في حاضر عميق محمول إلى المستقبل. هو "زمن مطلق يجري في فلكه الماضي والحاضر والمستقبل جريان الكواكب في النظام الشمسي"[34]. فهو جمّاع أزمنة. هذه القدرة أمارة جودة في النصوص لذلك ظلّت قديمة دائمة، استمرّ تقبّلها والتعامل معها. أمّا النصوص المنسيّة فنصوص معطّلة، ينفي عنها "موشونيك" صفة القدم[35].

النصّ المتّبع قديم إذن. وقد ماز العرب الشعر القديم من الشعر المحدث لكون ما مضى من زمان القديم أكثر ممّا مضى من زمان وجود غيره، وجعلوا المحدث ما كان مسبوقا بغيره محتاجا إليه في وجوده[36]. ولمّا كان الحادث يقطع الاستمرار ويغيّر صورته، ذهب "زمطور" إلى أنّ

---

(32) Essai de poétique médiévale, p26.

(33) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1983، ص22.

(34) Essai de poétique médiévale, p29.

(35) H. Meshonnic, poétique du traduire, éd verdier, 1999, p121.

(36) التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون*القدم، ص1212.

"الحدوث" يعني ظهور نصوص يمكن ردّها إلى نموذج سابق في الزمن وإن لم يكن في عداد الموجود إلّا أنّها تبدو مجدّدة مغيّرة، تُحِلّ، في ما تثبّت من السابق، عناصر هامشية في محلّ المركز[37]. فالمنشئ المحدث، يجري إبداعه في مسالك اتّباعية مألوفة إذ يلبس المعاني الجديدة لبوس الأشكال القديمة، أو يشكّل المعنى القديم على نحو جديد، بحيث لا يخلو الفنّ من إعادة إنتاج القيم الموروثة المشتركة[38]. بذلك ظلّ القديم والجديد متراكبين مؤتلفين. والواجب على كلّ مؤرّخ للأدب أن يقدّر هذا التّراكب[39]. ويبدو أنّ ما تميّز به منهج أنصار عمود الشعر هو قدرته على استيعاب التجاوزات. فما يبدو في إنشاء الشعراء من خروج لا يلبث القدماء أن يلتمسوا له نظائر في أشعار الأوائل[40]، أوهو يحمل محمل الضرورة. إنّ الشعر العربيّ القديم أيّا كان نصّه، خطاب الذاكرة، شرعته الجماعة، لذلك لا يمكن عزل الملفوظ عن ظروف التلفّظ[41] وإن كان يعكس من المرجع شذرات مشوّهة. هذه الظروف تدلّ عليها في النصّ أمارات شكليّة فيه. فصيغ الإنشاء وطقوس الإنشاد الّتي يفيدها النصّ والعبارات الدّالة على الصوت وعلى الحركة... جميعها إجراءات تجذّر النصّ في سياقه، وليس ثمّة من نصّ لاينتسب إلى الظروف الّتي أنشأته، فهو يردّد في نسيجه، أصداءَ الثقافة الشّائعة، الموروث منها والمصاحب، ويقدّ من تصاريفها بديلا عنها. فإذا ما كان النصّ عرضا حادثا في التّاريخ فإنّه يملك القدرة على تحويله؛ تلتقي في مجاله رياح الثقافة ومؤثّراتها، تتضافر وتأتلف على اختلاف الأنظمة الّتي تنتسب

---

(37) Essai de poétique médiévale, p59.

(38) نفسه، ص43.

(39) يبدو أنّ حسين الواد، ينزع في أعماله إلى البرهنة على أنّ الإنشاء العربي القديم إنشاء **تراكب**. ذلك هو معنى الاتّباع عنده. وفي أعماله تأسيس عميق لهذا المبحث وعنه نأخذ في أكثر من موطن من عملنا.

(40) الآمدي، الموازنة، ج1، ص277.

(41) Essai de poétique médiévale, p41.

إليها[42]. فهو نموذج وقته[43]. تلك هي ديناميكيّة الاتّباع.

إنّ القول بتجذّر النصّ في سياقه النصّي لا يعني أنّ هذا السياق منتظم مغلق وإنّما هو سياق جامع لتجارب متراكمة متعاقبة. ولمّا كان الاتّباع يتجاوز الانفعال إلى التفاعل، فإنّ النصّ الحادث، إذ يرتدّ إلى هذه التجارب، فإنّه يحاورها ويكيّفها. ووظيفة الدّارس هي أن يجلو هذه التحوّلات وأن يصنّفها ويبيّن وجه الفعل الفنّي فيها. و ليس ما يقف عليه الدّارس من وجوه التشاكل والتجانس هو من أثر النموذج وإنّما هو من فعل تشكّل ذاتيّة النّص، لأنّ المرجع في مكوّناته، هو من التنوّع ومن الاختلاف في الجنس أحيانا، بما لايمكن الوقوف على وحدته إلاّ بتدبّر طرائق تشكيل النّص وديناميكيّة تأليف المفترق. ذلك هو وجه الفرادة في النّص. فكأنّما هو في علاقته بالنّموذج مدعوّ إلى أن يغادر ذاته، وهو لا يقد ذّاته إلاّ بإعادة تشكيل المتنوّع.

إنّ إقرارنا بأنّ لكلّ نصّ مرجعا نصّيا ينتسب إليه ويتعرّف به، يقوم على توسّلنا بجهاز مفهومي متكامل حصّله "زمطور" من دراسته خصائص الإنشاء في القرون الوسطى، ولكنّه يقوم أيضا على الفكر النقدي عند القدماء ووعيهم بما لثقافة الشاعر وآدابه من أثر حاسم في تحصيل صناعة الشعر. فهي الّتي توفّر الأدوات الّتي "يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه [حتّى يقف الشاعر على] مذاهب العرب في تأسيس الشعر"[44] وحتّى "يعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى بقوة طباعهم"[45]. هذه الثقافة هي طريق العرب وسمتهم ونحوهم وسننهم في الشعر، عمدتها الذّاكرة وفعل التكرار، تلتمس فيهما قوة الطبع[46]. ليست السنّة الشعرية

(42) نفسه، ص25.

(43) نفسه، ص24.

(44) ابن طباطبا، عيّار الشعر، ص10.

(45) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص197.

(46) يرى شكري المبخوت أنّ التكرار إذ ينتج عن الذاكرة يجعل الكتابة تعقّلا لما سبق تعقّله وتمثّلا لما سبق تمثّله" جمالية الألفة، بيت الحكمة، قرطاج، 1993، ص149.

المتّبعة قوّة مكبّلة إذن وإنّما هي قوة محرّرة للمعطى، تحرّره من وضع الثبوت وتجريه في مجاري الحياة وإن ظلّت المرجع الدّائم في التصنيف وفي صناعة المعنى. فهي أشبه ما تكون بغاية النصّ ومقصده وإن مضت[47]، هي القديم والنصّ هو الحادث. لها عليه أسبقية الوجود وهو محتاج إليها في وجوده، ولكن له عليها حاجة التصريف. فهو الذي يصرّفها تصاريف جديدة تشاكل بها الوقت[48] وتلابس بها خصائص الذّات المنشئة التّالية، لذلك اعتبر "زمطور" منزلة النصّ الحادث من السنّة بمنزلة التجربة الفرديّة من التّاريخ، تنتسب إليه وتجري في مجاريه إلاّ أنّها تتميّز بخصائص تفردها عن غيرها من التجارب. و هذا يعني أنّ الإقرار بارتداد النصوص إلّى سنّة في القول متّبعة لا يفضي إلى إلغاء هويّة النصّ الواحد وإنكار حظّه من الطرافة وحظّ المشترك القديم إلى أن يكون سبيلا إلى تفريعات غضّه فتيّة[49] بل إنّ هذه التفريعات هي الشرط في استمرار المشترك إذ **يصرّفه** أمراء البيان أنّى شاءوا[50] "وإنّما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام"[51]، فكأنّما السنّة كفاءة كامـــنة والنصّ الفرد إنجاز خاصّ لها وتوسّع فيها. هي أشبه ما تكون بوعي فنّي سابق للقول الشعري أو هي مهارة ضمنيّة غائرة في أعماق النصّ[52]، مرتسمة في طبقات عميقة من طبقات تركيبيه[53]، لذلك عدّها القدماء ممّا "يجب" إعداده قبل مراسه وأناطوا بها الغاية التي ذكرنا[54]، إلاّ أنّ النصّ الواحد

---

(47) Essai de poétique médiévale p, 81.

(48) بيّن ابن رشيق أنّ" طريقة العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله" * العمدة، ج، 1ص. 301.

(49) Essai de poétique médiévale, p 103.

(50) العبارة للخليل بن أحمد * حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 143.

(51) نفسه، ص 144.

(52) Essai de poétique médiévale, p 81.

(53) نفسه، ص 42.

(54) يمكن النظر في عيار الشعر، ص 10 والعمدة "، ج 1، ص 197.

لا يصرّف سوى جزء يسير من الإمكانيات التي توفّرها السنّة لما في التصريف من التخيّر والاقتصار والنبذ **والامتحان**[55]. الاتّباع إذن تصريف للسنّة وامتحان لها في آن. هي أشبه ما تكون بنصّ جامع، ديناميكي، فهي لأجل ذلك غير منتهيّة عند حدّ وإن انحسر الاتّجاه الغالب فيها، ولا متحقّقة تحقّقا نهائيّا وإنّما هي متجدّدة التشكّل، يكون فيها النصّ الفرد أثرا من آثارها وفاعلا من فواعل صيرورتها في آن[56]، علاقة المنشئ بها، أيّا كان العصر وجنس الكتابة، علاقة جدل ومفاوضة، يعيد إنتاجها ممتحنا قوّة الحياة فيها. لذلك فإنّ ما به يدرك العمل الفنّي مرتبة الفضيلة، إنّما هو ما يترتّب عن هذا التفاوض من مراجعة القيم الفنّية التي كانت الأصل في تكوينه والسبب الأوّل في تنشئته. وليس يقول الشعراء" شيئا إلّا وله وجه فلذلك يجب تأوّل كلامهم على الصحّة والتوقّف عن تخطئتهم في ما ليس يلوح له وجه"[57]، بل إنّ الوجه فيه إنّما هو تكييف فريد للمشترك وإجراء العامّ في المسالك الخّاصة. إنّ تفاوض الشاعر مع السنّة، ساعة الاتّباع، هو سبيله إلى التدلال[58]. التدلال هو فنّ الاتّباع في الشعر القديم. كلّ نصّ يحاور نصّا جامعا نموذجا ويرتدّ إليه، والنّتاج الحاصل عن الحوار هو المعنى إن في صيغة الإنشاء أو في صيغة التقبّل. وهذا يعني أنّ الغيرية هي الظرف الذي يكون فيه المعنى، ويعني أيضا أنّ المعنى نتاج استعاريّ "عناديّ" أو "وفاقيّ"، يحلّ في المركز منه ما هو هامشيّ في غيره. هذا الاشتغال هو عندنا جوهر الاتّباع في الخطاب. فما منزلة الذّات فيه وإلى أيّ مدى تفصح القصيدة القديمة عن فرديّة منشئها؟ هل هي فعل حرّية أم جماع قيود؟[59].

إذا ما كان الأنا التاّريخي قد تلاشت أصداء صوته في خضمّ نصّ

---

(55) حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمّام، ص ص10 / 16.

(56) Essai de poétique médiévale, p 73

(57) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص144.

(58) Essai de poétique médiévale, p112.

(59) نفسه، ص68، ومنه استلهمنا أسئلتنا هنا.

جامع يغمر الهويّة التجريبيّة ويحجب شفافيتها، فإنّ "فاعل التلفّظ باق"[60] وإن تخفّى في ثنايا الكلام، يبطن تلفّظُه صوتَ ذاته ويحكم اشتغال النصّ، وبه يظل ٱلنصّ منتسبا إلى صاحبه، لذلك ذهب حسين الواد إلى أنّ "الأشعار تبدو دائرة حول الأنا الفنّي"[61]. و الوجه في ذلك عندنا، أنّ الشّاعر يتوسّل بأدوات وفّرتها له المجموعة، فهي الأصل الّذي يبني عليه وجوده الفنّي وتتحقّق به حقيقته وينتسب إلى سياقه ولكنّه يتمّ وجوده ويحقّق فرديته بالكيفية الّتي يعيد بها تركيب المشترك ويحوّله من الكمون إلى الإنجاز[62]. إنّ فعل الاتّباع فعل عمرانيّ وليس ثمّة من إنسان، عدا آدم، في مأمن من محاورة غيره[63]. وهذا يعني أنّ كلّ ما يتلفّظ به المرء إنّما هو ضرورة مسكون بالآخر، منفعل به وإن تخفّى الآخر في تضاعيف كلامه. إلّا أنّ هذا الآخر، الثّاوي في ذاكرة الكلمات، متأثّر، هو أيضا، بذات المنشئ، منصرف إلى نحو خطابه. فالتصرّف فعل ثنائيّ يتعاور فيه الكلمةَ، الآخرُ من خلال ذاكرتها، والمنشئُ في كيفيّة إجرائها. فهو نحو في إنتاج المعنى يردّ فيه المشترك إلى ذات المنشئ، بل هو أمارة وجود الذّات. يتصرّف المنشئ في الكلام فيقيم نحوُ تصرّفه الدليلَ على وجوده. هذا النحو يتحقّق في صيغ نموذجيّة يكون حظّها من الاستمرار مناسبا لمظاهر التحوّل في وظا ئفها، لذلك ليس للدّرس من غنى عن المقاربة التّاريخيّة، بل إنّ التّاريخيّة هي لبّ الإنشائية[64]. إلّا أنّ التحوّل ليس مطّردا في الزمن، فهو يصلح في زمن دون زمن، والعيار فيه، كما في فعل الترجمة، هو قدرة

---

(60) نفسه، ص69.

(61) حسين الواد، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2001، ص146.

(62) ذكر ابن خلدون أنّ "المجد له أصل ينبني عليه وتتحقّق به حقيقته وهو العصبيّة وفرع يتمّ وجوده ويكمّله وهو الخلال" -ومنزلة العصبيّة والخلال من المجد هي عندنا بمنزلة النموذج والتجربة الفرديّة من التّاريخ. * المقدّمة، ت علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج2، ص504.

(63) Bakhtine, théorie du roman, p102.

(64) "L'historicité c'est toute la poétique", Meschonnic, poétique du Traduire, p130

اللاحق على إبداع إنشائيته وإن تعلّقت في أصلها بالسّابق[65]، لأنّ التحوّل أو حتمية الأثر في ما يقول "ماشري" Macherey ليست معطاة وإنّما هي نتاج لقاء أو تقاطع. لذلك ذهب إلى أنّ الرّهان في الدرس الأدبيّ هو في الوقوف على تاريخيّة التغيير في الإنشاء[66]. وقد تدبّر القدماء نتفا من هذه المسائل في معرض حديثهم عن التصرّف من خلال ما كانت لهم من حدوس تعاملوا بها مع شعرهم.

يجري مفهوم التصرّف عند القدماء في نظام جماليّة تعدّ الاحتذاء حاجيّا ضروريّا لا غنى للمنشئ عنه، إلاّ أنّ الشاعر، وهو ينقل، يروم أن يكسب المشترك كفاءة فنّية مضافة تجري بها مسالك فنّه. فهو هيئة في تكرار المشترك إلّا أنّ المتكرّر ليس إياه. وليس المشترك في شعر الشاعر هو ما يعنينا الآن أو ما يدلّ الشّاعر، عند التصرّف فيه، بقدرته على تكييف المتكرّر وتلوينه وتجاوز السمت الواحد فيه، يفرّع أشكاله حتّى يخرج المعنى المتكرّر على أنحاء متعدّدة. وإنّما، يعنينا هنا، ما هو مشترك عام الشّركة، مشهور متداول مبتذل، يستقدمه الشّاعر ويردّه إلى غير وجهه. وقد اخترنا أن نتوسّع في هذا الإجراء بالتنبيه إلى ما نعدّه "صيغا نموذجيّة" في الشعر العربيّ القديم محاولين الإفادة من أعمال "زمطور" لا سيّما في دراسة الإنشائيّة في القرون الوسطى وهي أعمال لا تزال تقدّم مقترحات ناجعة لدراسة الشعر القديم وإن كانت مصادرها غربيّة ولعلّ ذلك بسبب من اهتمام المؤلّف بأشعار "التروبادور".

3 - التصرّف في الصيغ النّموذجية:

نعني بالصيغة النموذجية عددا محدودا من الصور التعبيرية الّتي تستصفى من التجارب المتعدّدة وتثبّت أصولا مستمرّة[67] يرتدّ إليها المتعدّد

---

(65) نفسه، م. ذ

(66) P. Macherey, pour une théorie de la production littéraire, éd Maspero, 1966, p54.

(67) أخذنا في هذا التحليل بما ذهب إليه "زمطور" في حدّ **النمط** وتصنيفه.

* Essai de poétique médiévale, p177et pages suivantes

ارتداده إلى صور ذهنية جامعة. والمرجع في هذه الصيغ عديد متنوّع غير أدبيّ أحيانا. وما تتميّز به هذه الصيغ، إنّما هو تعدّد وظائفها وتأهّلها إلى أن يعاد استعمالها في سياقات مختلفة[68]. فهي شكل تعبيريّ أدنى يكون والدة لإمكانات تعبيرية متعدّدة[69] نواته ثابتة أمّا متعلّقاته فمتغيّرة. فكأنّما هو المثال الّذي يؤسّس لوحدة القول ويوفّر المهاد الّذي يلتقي فيه الشّاعروجمهوره إذ يحيل إلى **جامع** كائن خارج النصّ الحادث. فهو لذلك فاعل مرجعيّ[70] في الإنشاء. هذه الصيغ توحي وتلمّح أكثر ممّا تدلّ وتعيّن. وهي تنهض بهذه الوظيفة إذ تعقد صلة بين مقطع لسانيّ وهالة مرجعيّة يحصل الوعي بها بسبب من الصيغة النموذجيّة[71]. وهي لذلك تصرّف في سياقات مختلفة في غير ما وهن يلحقها. فكأنّما هي في هذا التصريف تلحق بالسياق الجديد زيادة استعاريّة تنضاف إلى المرجعيّة السّياقيّة من المرجعيّة الأصليّة الدّائمة[72]. هذه الصيغ تكيّف وتعدّل، والعّيار فيها كيفيّة اشتغالها في الخطاب الجديد. وقد سمّى "زمطور" هذه الصيغة نمطا (type) وعنه نأخذ هذا التحليل. وزّع "زمطور" النّمط إلى أصناف أربعة تتضمّن مكوّنا مصوّرا هو النواة فيها، يحيل إلى تجربة خارجة عن النصّ الحادث فكأنّما هو انعكاس لها إلّا أنّها تختلف باختلاف المتغيّرات[73].

وما يعنينا من هذا التصنيف أنّ المرجع في الصّيغة النموذجية لغويّ، فالشكل التعبيريّ هو المقياس في تصنيفها، وهذا أمر نقرّه طالما كانت للنموذج أمارات شكليّة تدلّ عليه. وما يعنينا أيضا من هذا التصنيف أنّه يراعي المستويات الّتي عددناها أطر فنّ اللغة عند الشاعر، مفصحة عن

---

(68) نفسه، ص82.

(69) نفسه، ص84.

(70) نفسه، ص93. Opérateur référenciel

(71) نفسه، ص117.

(72) نفسه، ص95.

(73) نفسه، ص ص85/ 89.

تشكّل فنّه، نعني المستوى الإيقاعيّ والمستوى النحويّ والمستوى التصويريّ والمستوى الدلاليّ. وما يعنينا أخيرا من هذا التصنيف، أنّه يتأسّس على دراسة العلاقات البنيوية الصغرى الّتي تجري في مستوى الجملة أو البيت. وقد ظلّ البيت معدودا عند العرب وفي الغرب عنصر الوحدة في الإنشاء. لذلك سنوزّع هذه الصّيغ على أربعة أصناف: وزنيّ، ومعجمي/دلالي، ونحويّ، وتصويريّ. هذه الصيغ تجري في الخطاب مفردة وتجري مزدوجة إلّا أنّ التوليف فيها محدود معدود مهما تنوّع. وسنحاول في ما يأتي أن نحدّ هذه الأصناف وأن نمثّل لها بشواهد.

1.3 الصيغة النموذجية الوزنية:

تقايس الصيغة الوزنية التفعيلة وتتحقّق في وحدة لغوية لازمة إن في مطلع البيت أو مقطعه وتوفّر خصائصها صورة إطاريّة جامعة ترتدّ إليها تجارب إنشائيّة متعدّدة. فالمكوّن المهيمن فيها عروضيّ: زنة التفعيلة في المطلع ونظام التّقفية في المقطع.

1.1.3 الصيغة النموذجية الوزنية في المطلع:

تجري هذه الصيغة في المطلع من البيت مناسبة أقيسته العروضيّة. فهي ضرب من الوحدات التعبيريّة الموقّعة إلّا أنّها لا تعنينا من حيث هيئة توزيعها في البيت وما يكون لها من الاطّراد في القصيدة أو ما تنهض به من وظائف في خطاب خاصّ وإنّما يهمّنا منها أن تكون صورتها والدة لتفريعات تعبيريّة متنوّعة. فالشرط في نموذجيتها إطّراد إنتاجها ولذلك فإنّ بعض الاستعمالات، وإن تكرّرت، لايمكن أن تتنزّل منزلة الصيغة النموذجية[74] أو ينسب الفعل فيها إلى

(74) من ذلك قول زهير "تأمّل خليلي هل ترى من ظعائن" (المعلّقة-ب7) ومشاكله قول عبيد بن الأبرص (الديوان، دار صادر، ص46) أو قول زهير "فعدّ عمّا ترى" (المعلّقة) ومشاكله قول النابغة الذبياني (المعلّقة، ب7) أو قول زهير "علون بأنماط عتاق" ومثله قول الأعشى (الديوان، ص251) وغير هذا ممّا لا ينفع ذكره.

الاحتذاء[75] لأنّ صورة الاستعمال المغيّر لم تتحقّق فيها، فضلا عن الشيوع والتداول في الأزمنة المختلفة. وإذا ما كان الاشتراك الوزنيّ قد عزّزه، في الشواهد الّتي نبّهنا إليها في الهامش، اشتراك نحويّ دلاليّ، فإنّ هذه الصياغة لم تثبت عند امتحان التجارب، ولم تتفتّق عن قافلة من الاستعمالات، وغاية ما يمكن أن نقول فيها إنّها صيغ في طور النشأة. أمّا الصيغ الّتي نروم، فهي الّتي تنوّع فيها الاستعمال وتعدّد واستمر. وسنمثّل لها بصورتين:

■ **الصورة الأولى: حتّى متى:**

أورد صاحب "كتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد" ثلاثة عشر شاهدا المطلع فيها هذه الصيغة[76]، وقد جرت موازنة التفعيلة الأولى من البسيط (مستفعلن) إلّا أنّها جرت أيضا في الرجز والسريع والمنسرح والمجتثّ والكامل متى لحقه إضمار، فتنوّعَ أداؤها باختلاف البحور الّتي جرت فيها. وشمل التنوّع أيضا نظام الاختيارات التركيبيّة الّتي في الأعجاز، إلّا أنّها، على تنوّعها، مثّلت جوابا على سؤال المطلع: تلك هي الحركة الإيقاعية في هذه الصيغة.

■ **الصورة الثّانية: فعل الأمر من وذر:**

أورد صاحب" كتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد"ثمانية وعشرين شاهدا في هذا الاستعمال[77]، وهو عدد لافت. وقد امتدّت هذه الشواهد من الجاهليّة إلى القرن الرّابع وجعل بيت المتنبّي رأسا لها وشملت هذه

---

(75) ذكر صاحب دلائل الإعجاز من يصنع بيتا على شاكلة بيت آخر ويضع مكان كلّ لفظة لفظا في معناه وبيّن أنّ القدماء لم يجعلوا هذا الفعل احتذاء "ولم يؤهّلوا صاحبه لأن يسمّوه محتذيا ولكن يسمّون هذا الصنيع سلخا ويرذّلونه ويستخفّون المتعاطي به" * دلائل الإعجاز، ص362/ 363 وكذلك ص372.

(76) كتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد، المجلّد الثالث، ص 215 و216.

(77) نفسه، المجلّد الثالث، ص285/ 288.

الشواهد الأفذاذ من الشعراء مثل عروة بن الورد وحاتم الطّائي وعمرو بن الأهتم وبشّاربن برد والعتابيّ وأبي تمّام والبحتريّ والمتنبّي.

قال حاتم الطائي:

ذريني/ومالي إنّ مالك وافر وكلّ امرئ جار على ما تعوّدا[78]

وردت هذه الصيغة النموذجية الوزنية طلبا مقترنا بجواب مؤكّد، إلّا أنّ الاشتراك في الإطار النحويّ قد مثّل سبيلا إلى التنوّع، إن في التصريح بالطلب أو حذفه أو في تنويع الاختيارات اللغوية. وهذا يعني أنّ الصيغة النموذجية الوزنية لا تمثّل قيدا على الذات في تشكيل ملفوظها، وإنّما توفّر مهادا لإمكانات متعدّدة. جرت هذه الصيغة في الطويل، عدا مرّة، في ما ذكرنا وما لم نذكر من الشواهد، وتنزّلت وحدة تعبيرية موقّعة زنتها "فعولن"، وغالبا ما ناظرتها في المقطع من الصدر وحدة تعبيرية موقّعة زنتها "مفاعلن" بل قد يشمل هذا الضرب من التوقيع كامل وحدات الصدر كما هو الحال في بيت "زرعة التغلبيّ" أو "بيت بشّار بن برد" فتيسّر بهذا التناظر سبيل الشعراء إلى الصنعة.

2.1.3 الصيغة النموذجبة الوزنية في المقطع:

المقطع هو آخر جزء في البيت وخاتمته. لذلك دعا القدماء إلى تحرّي ما يقع فيه[79] وما يجعله متمكّنا في موضعه[80] وقد عددناه الحاكم في تصريف الكلام، فهو الّذي يحدّد بدايته وإليه مرساه. ولا يكون ذلك باعتبار طبيعته الوزنية وإنّما بمشيئة الشاعر في ما اختار لكلامه من قيود، وفي الكيفية الّتي صرّف بها المشترك. ولمّا كان المقطع ينتسب من جهة إلى المشترك في حدوده الوزنية وفي انتسابه إلى الرصيد اللغويّ، وينتسب من

(78) قد تكون الصيغة مدعاة إلى الاتّباع في غير ضربها. من ذلك صدى هذا البيت في قول المتنبّي (لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا).

(79) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص285.

(80) كتاب الصناعتين، ص 445.

جهة أخرى إلى استعمال خاص، وسم فيه المفهوم بمعنى مصوّر نظميّ، كان لذلك المجال الأمثل الّذي يردّ فيه الشاعر المشترك إلى مسالك ذاته. فهو إطار وزني ودلالي يردّ فيه العامي المتداول إلى الخاص المفرد. إنّ الشاعر، وهو يعيد إنتاج المقطع، يؤسّس إنشاءه على قيد البحر وحرف الرويّ وجذر المقطع من جهة، وعلى تصريف خاصّ سابق من جهة أخرى، أي كيفية موسومة في نظم هذه العناصر. وليست صفات المقطع المشتركة هي الّتي تدعو الشعراء إلى إعادة إنتاجه وإنّما كيفيات الوسم الّتي تحمّلها هي المغرية بهذا الفعل. فهو أثر من آثاره وما كان الشاعر التّالي ليعيد إنتاج مقاطع سابقيه لو لم يتلقّف تداولها على ألسنة معاصريه واستجابتها إلى تطلّعاتهم في الفنّ. إلّا أنّ إعادة إنتاج المقطع هو في الآن نفسه عامل من عوامل شهرة الأوّل لأنّ التالي لا يمحو آثار السابق وإن نزعت به الهمّة إلى ذلك وإنّما شأنه شأن من يتمثّل به فيعيد صوغه بما يشاكل الوقت. يشهد بذلك استمرار جريان الأوّل بعد ظهور التّالي وشهرته. ويمكن أن نمثّل لهذا بالنقيضة (27) وفيها يعيد جرير إنتاج مقاطع عينية أبي ذؤيب الهذلي (المفضّلية 126) ونظير ذلك كثير في الشعر القديم[81]. تتّفق القصيدتان في البحر وفي الرويّ وفي المجرى إلّا أنّهما تختلفان في الغرض. فهو الرثاء في القصيدة الجاهلية وهو الهجاء عند شاعر القرن الأوّل. وقد ترتّب عن هذا تباين في نظام البناء وتفريع الموضوعات وتباين في مدى التوسّع. وإذا ما كانت المقاطع الّتي استأنفها جرير مصوّبة في صورتها الأولى نحو الرثاء فقد صرفها التّالي إلى النسيب والفخر والهجاء وجعل ما تصوّره من معاني التفجّع توسّعا في جزع البين، وما يتميّز به فعلها من الحدّة تحقيقا لموضوع الفخر، وما تخلّفه من أثر عميق في النفس مناسبا لتصوير مخازي المهجوّ. إلّا أنّه، وهو يجاذب المقطع من مواضعها

(81) يمكن أن يتمثّل الدّارس بالنقيضة (26) من ديوان جرير وفيها يعيد إنتاج مقاطع المفضّلية (67) لمتمّم بن نويرة أو القصيدة الثّانية من ديوان جرير أيضا وفيها يعيد إنتاج مقاطع عنترة في المعلّقة. وليس ثمّة في إعادة إنتاج المقاطع تلازم في الغرض بين الأوّل والثاني.

وينحتها نحتا جديدا، لم يخمد صوتها الأوّل وإن غمره بتصاريف فنّه بحيث تشرّبت الفروع، نعني المقاطع الجديدة، ماء الأسى الأوّل.

إنّ إعادة إنتاج المقاطع إجراء اتّباعي يبدو فيه اللاحق متأثّرا بالسّابق يردّد صوته منفعلا به، إلّا أنّه، وهو يسوس الأوّل ويحاول أن يردّه إلى مسالك فنّه، يخلّف أثره فيه ويحدث كرجع صدى يرتدّ إلى السابق من التابع. فهو فعل تأثّر وتأثير يبدو فيه اللاحق وسيط تقبّل، والمقاطع ذاكرة حيّة مفتوحة لما تعاقب عليها من مساءلات الشعراء.

2.3 الصيغة النموذجية المعجمية:

الوحدات المعجمية مشتركة بين مستعملي اللغة جميعا إلّا أنّها، في الأقاويل الشعرية، غير ذات الوحدة في الأقاويل اليوميّة، إذ المرجع فيها، في مخاطبات العامّة، مفهومي؛ بينما هو، في كلام الشعراء، كيفيّة في اشتغال نصّاني لمفهوم. وهو اشتغال متغيّر من نصّ إلى آخر إن في الموصوف الذي تسميّه أو منزلته من نسيج النصّ أو في ما يعلّق عليه الشاعر من القيود.

وليست كلّ الوحدات المعجميّة التي جرت في نصوص الشعراء هي التي تعنينا وإن تعلّقت بموصوفات نموذجيّة وإنّما تهمّنا تلك التي توفّرت فيها شروط الشيوع والتداول والاستعمال المغيّر. و سنخصّ منها باهتمامنا ما تنزّل منها في محلّ العمدة من نظام الجملة فهي لذلك قطب الاختيار في البيت وسنمثّل لهذا بمادتي "ذكر" و "رأى".

1.2.3 مادة "ذكر".

لم تطرّد في "كتاب الدر الفريد" شواهد كثيرة من مادة ذكر، إلّا أنّ هذه الوحدة المعجمية قد سارت على ألسنة الشعراء وامتدت في الزمن من الجاهليّة إلى القرن الخامس وجرت في قصائد الرثاء[82]

---

(82) نعني مثلا قول المهلل: =

والفخر[83] والمدح[84] والهجاء[85] والغزل[86] وفي شعر الحنين إلى الأوطان[87]، وتلوّن الأداء فيها جميعا بخصائص الأداء في فنّ الشاعر، فلم يكن الواحد وإن تكرّر هو إيّاه. فقد نحا بها الشاعر في كلّ حالة من الأحوال المشتركة نحوا خاصّا.

2.2.3 مادّة "رأى"

أورد صاحب "كتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد" سبعين شاهدا المطلع فيها هذا الفعل مصرّفا في الماضي مسندا إلى المتكلّم المفرد. أمّا متغيّراته الأخرى في ما تنقّل فيه الضمير أو الزمن أو سبق بحرف، فكثيرة. ولا شكّ أنّ وروده في هذه الصيغة وعلى هذا النحو من الإطّراد ممّا يستوجب العناية به لا سيّما أنّ الشعراء الذين تعاوروا استعماله هم ممّن لا يخفى اقتدارهم في ما يتنافسون فيه.

= أهاج قذاء عيني **الاذكار** هدوءا فالدموع لها انهمار.

أو قول الخنساء:

يذكّرني طلوع الشمس صخرا وأذكره لكلّ غروب شمس.

(83) نعني المطلع من معلّقة امرئ القيس أو قول عنترة من المعلّقة:

ولقد **ذكرتك** والرماح نواهل منّي وبيض الهند تقطر من دمي.

وفي هذا وذاك سبيل إلى الفخر.

(84) نعني قول البحتري من قصيدة له في المدح:

وذكّرنيك والذكرى عناء شبايه فيك بيّنة الشكول.

(85) نعني المطلع من قول جرير في الهجاء (ق14) :

قل للديار سقى أطلالك المطر قد هجت شوقا فماذا ترجع **الذكر**.

(86) من ذلك قول ابن زيدون:

إنّي **ذكرتك** بالزهراء مشتاقا والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا.

(87) من ذلك أيضا قول ابن حمديس:

ذكرت صقلّية والأسى يهيّج للنفس **تذكارها**.

يبدو أنّ هذا الفعل في تاريخية استعماله[88]، على ألسنة الفحول والمقلّين، يرسم تاريخيةالتجربة الشيطانيّة في "مملكة الشعر" ومسالك التفرّد فيها وإن كان منطلقها صيغة نموذجية جامعة. جرت هذه الصيغة أكثر ما جرت في الطويل وفي الوافر وقايست من الطويل تفعيلته الأولى فجرت وحدة تعبيرية موقّعة شمل التوقيع فيها كامل وحدات الصدر في بيت أبي العتاهية. وهذا مظهر من مظاهر الازدواج الذي ذكرنا- وتعدّى الفعل منها إلى المنايا والزمان والدهر وإلى القوافي والناس واقترنت بمعاني الشكوى والعتاب والفخر والتمجيد والذمّ وكان سبيل الشاعر فيها سبيل من يعطف القلوب على القيم ويرغّب المخاطب في صفوة تجربته. وهذا يعني أنّ صوت **الأنا** هو المرجع الّذي ترتدّ إليه في كلّ حال هذه الصيغة النموذجية. لذلك تنوّعت الإمكانات المتولّدة عنها وعرفت بأصحابها. وهذا مظهر من مظاهر ردّ المشترك إلى مسالك الذات ثمّ نصبه معلما مشتركا جديدا.

3.3 الصيغة النوذجية النحوية:

مجالها نظام التركيب في الجملة. ولا نعني بهذا النمط النظريّ للجملة وإنّما نقصد الصورة النظمية المطّردة في إنشاء المنشئين والّتي يكون التركيب مجالا لها. تترافد همم المنشئين على تلك الصورة فيستحضر التابع منهم نظائرها في إنشاء الأوائل فتكون له سبيلا إلى التصرّف فيها، جارية في وزن عروضيّ معيّن، متعلّقة بمقصد متكلّم خاص. وهذه الصور متوفّرة في أشعار الأوائل وإن كانت معدودة[89]، نفى القدماء عنها فعل السرقة وألحقوها باحتذاء المثال[90]. وقد جرت الكثير من اختيارات صاحب "الدرّ الفريد"هذا المجرى. إلّا أنّ الّذي لفتنا فيها اطّراد صورة نحويّة

---

(88) انظر في ذلك عوض بن غنيمان الحربي، "الصيغ النموذجية في الشعر العربي القديم"، وهي رسالة دكتوراه أنجزها بإشرافنا في جامعة الملك سعود وناقشها سنة2014.

(89) فنّ الشعر ورهان اللغة، ص319 والصورة منه [ما... بأفعل].

(90) جاء في كتاب الوساطة أنّ قول أبي نواس في الخمرة:

أتت دونها الأيّام حتّى كأنّها تساقط نور من فتوق سماء.

جرت في 1647من الأبيات، تمتدّ من الجاهليّة إلى القرن السّابع من معاصري صاحب الاختيار، وتتكوّن هذه الصورة من (**إذا**) **ظرفا** للمستقبل مضمّنة معنى **الشرط** داخلة على الجملة الفعلية، أمّا **جوابها** فيكون جملة فعلية أو إسمية. هذه الصورة تناسب أوصافها ما جاء في كتب اللغة[91] إلّا أنّها ليست ممّا اطّرد فيها. وقد عددنا إحدى عشر شاهدا في كتاب "الإنصاف في مسائل الخلاف" لابن الأنباري وإحدى وثلاثين شاهدا في كتاب "مغني اللبيب"، وهي منزلة نزرة إذا ما قورنت بمنزلتها من "كتاب الدرّ الفريد". جلّ هذه الشواهد جرت مجرى الحكم والأمثال، وهي صفة أساسية في صيغ الاتّباع. إلّا أنّ الّذي لفتنا فيها أمران "غلبة الترجيع على خصائصها الإنشائية (1) واستدعاؤها نظائرها في النصّ الواحد (2)".

1.3.3 الترجيع في الصيغة النحوية النموذجية:

إنّ ورود أداة الظرف في مطلع البيت ودخولها على الجملة الفعلية وتعلّقها بجملة جواب وتضمّنها معنى الشرط كلّها ثوابت مشتركة قارّة في هذه الشواهد على اختلافها. أمّا المتغيّرات فيها فنوعية الفعل والمحلّات الّتي يقتضيها ونوعية الجواب وخصائص الوحدات المعجمية ونظام الرتب في الكلام. وقد لاحظنا أنّ الشعراء، وهم يأخذون هذه الصورة النحوية، يكلفون بالتكرار والترجيع إن في مستوى الاختيارات الصوتية أو المعجمية أو النحوية. بدهيّ أنّ المتكرّر قد يستدعي صنوه فيتضافر في البيت الواحد الضربان والثلاثة أضرب من وجوه التكرار الّتي ذكرنا. التلازم إذن خصيصة في هذا البناء شأن جملة الشرط وجوابها لذلك "ذهب الكوفيون إلى أنّ

من قول جرير:

يجري السواك على أغرّ كأنّه برد تحدّر من متون عظام.

[قال صاحب الوساطة]: ولست أرى شبها يشتركان فيه إلّا إن ادّعي **احتذاء المثال** فلعلّه.

* الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص211.

(91) ابن هشام، مغني اللبيب في كتب الأعاريب، دار إحياء التراث، ت محي الدين عبد الحميد، طبعة القاهرة، د. ت، ج1، ص92/ 93.

جواب الشرط مجزوم على **الجوار** (...) لأنّ جواب الشرط مجاور لفعل الشرط، لازم له، لا يكاد ينفكّ عنه"[92]. ويبدو أنّ هذا التلازم كان له انعكاس على مستويات الإنشاء في هذه الصورة النحوية فكأنّما هو بناء دائريّ يعود فيه الثاني إلى الأوّل تكرارا وتأكيدا. وإذا ما كان الوضع اللغوي لهذه الصورة النحوية ييسّر السبيل إلى التكرار فإنّ ما لاحظنا من وجوه اطّراده وتنوّعها يجد تبريره، في ما نرى، في مقاصد المنشئ من إنشاء أبيات تسير سير الشعار. وبدهي أنّ ما تميّزت به هذه الأبيات من بساطة في وحداتها المعجمية، ومن سهولة وتجانس وتصاوت ومن توازي الاختيارات اللغوية فيها، وخلوّ من كلّ ما يوعّر تقبّلها، هي عوامل تيسّر سيرها وحفظها وإنشادها وإعادة إنتاجها. فكأنّما هي كلام الجمع، لا يختصّ بفرد وإن كانت أمارات التصرّف الخاص واضحة فيها.

2.3.3 استدعاء الصيغة نظائرها.

عندما عدنا إلى بعض الشواهد في دواوين أصحابها لاحظنا أنّ الصيغة الّتي نحن بصددها كثيرا ما تستدعي نظائرها في النصّ الواحد حتّى لكأنّها قطب الاختيارات التركيبية فيه. وسنورد أمثلة من ذلك.

قال طرفة:

إذا القوم قالوا من فتى **خلت** أنّني

عنيت فلم أكسل ولم أتبلّد[93]

---

(92) ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ت محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ج2ص602.

(93) كتاب الدرّ الفريد، م1، ص283، وهو البيت 41 من معلّقة طرفة وقد جرت بعده الأبيات (45-46-47-55-73-74-93) جملا شرطية. فكأنّما هي منه فاتحة هذا الاختيار.
* شرح القصائد العشر، صنعة الخطيب التبريزي، ت فخر الدين قباوة، دار الأصمعي للنشر والتوزيع، 1969، ص ص55/ 59.

وقال لبيد:

إذا الـمـرء أسـرى لـيـلـة **ظـنّ** أنّـه

قـضـى عـمـلا والـمـرء مـا عـاش آمـل[94]

وقال جرير:

إذا غضبت عليك بنو تميم **حسبت** الناس كلّهم غضابا[95]

وقال بشّار بن برد:

إذا أنـت لـم تـشـرب مـرارا عـلـى الـقـذى

ظـمـئـت وأيّ الـنّـاس تـصـفـو مـشـاربـه[96]

وقال أبو تمّام:

إذا الخيل جابت قسطل الحرب **صدّعوا**

صدور العوالي في صدور الكتائب[97]

وقال أيضاً:

إذا أسـروا **لـم يـأسـر** الـبـأس عـفـوهـم

ولـم يـمـس عـان فـيـهـم وهـو كـانـع[98]

---

(94) كتاب الدرّ الفريد، م1، ص285. والضرب في الديوان "عامل" وهو البيت الثالث من القصيدة (36) ت إحسان عبّاس. وقد تتابعت هذه الصورة النحوية في القصيدة في الأبيات (6-7-14-21/ 22-35/ 36).

(95) نفسه، م2، ص13 وهو البيت 96 من النقيضة الثالثة من ديوانه وقد اطّردت هذه الصورة النحوية في الأبيات (13-21/ 22-35-59-64-68-87)

(96) نفسه، م1، ص299، وهو البيت العاشر من قصيدة له مشهورة اطّرد فيها هذا التركيب الظرفي في الأبيات (5/ 6-8-18-29-34-50-51-55)

(97) نفسه، ج1، ص280، وهو البيت السادس والعشرون من قصيدة له في مدح أبي دلف اطّرد فيها هذا التركيب في الأبيات (14-17-19-22/ 23-27/ 28).

(98) نفسه، ج1، ص272، والبيت هو التاسع والثلاثون من قصيدة له في الفخر اطّردت فيها جملة الظرف وجوابها في الأبيات (13/ 14-29-31-35-40/ 41)

هذه الأبيات خالية من التعقيد، ليس ثمّة من كلفة في تزاويقها، متعلّقة بحقائق مشتركة بسيطة ينصرف إليها كلّ قارئ/ سامع بما يناسب تجربته، تكاد لا تختصّ بمتكلّم. هذه الخصائص لاحظها حسين الواد في تحليله "حكمة الشعر"[99] في تجربة المتنبّي، وانتهى إلى أنّ "علاقة الشاعر بها هي علاقة الناس كلّهم بها، تستحضر في الموطن الّذي تتأهّل له وكأنّها ممّا يدرك بالتذكّر، أو يرد على الخاطر بالتماثل والتناظر". فهي لذلك مستغنية عن السياق الّذي نشأت فيه[100]. وما نذهب إليه أنّ هذه الأبيات، من حيث ما تدلّ عليه من الحكمة، مستغنية عن وقائع التاريخ سياقا لها، لكنّها محتاجة إلى الصيغة النحوية النموذجية مرجعا وسياقا. فهي والدتها، والغاية الّتي تنتهي إليها، لذلك تستدعي الصورة نظائرها في القصيدة الواحدة، بل إنّها قد تقوم بين القصائد المختلفة مقام الجسر الوسيط، يعقد صلة بينها على اختلاف منشئيها. وقد لاحظنا في الشعر القديم قصيدة وُسمت بهذه الصيغة لبشّار بن برد[101] نسب أهل اللغة أبياتا كثيرة منها إلى المتلمّس الضبعيّ. وإذا ما كان صاحب الأغاني قد سفّه هذا الرأي في ما ذكر شارح الديوان[102]، فإنّ ما يعنينا، أنّ التركيب الّذي دارت عليه اختيارات الشاعر، هو التركيب الّذي نحن بصدده، وقد تكرّر في إحدى عشر مناسبة، وأمّا الأبيات الّتي نسبت إلى المتلمّس فهي من هذا الضرب من التركيب. فكأنّما الطاعنين يلتمسون، في ما نرى، أن يظفروا بمؤسّس غير مولّد لهذه الصيغة النموذجية. وقد لاحظنا أنّ هذه القصيدة قد

---

(99) المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1991، ص ص320/ 335.

(100) نفسه ص334 و325.

(101) مطلعها:

جفا ودّه فازورّ أو ملّ صاحبه وأزرى به أن لا يزال يعاتبه.

وهي في مدح مروان بن محمد وقيس عيلان * الديوان، ج1، ص323/ 346 وتقع في 84 بيتا.

(102) بشّار بن برد، الديوان، والكلام للشيخ الطاهر بن عاشور.

سارت بين فحول الشعراء سيرا عجيبا[103]، فحاكاها أبو تمّام[104] والبحتري[105] والمتنبي[106] في غرض المدح وفي البحر والقافية وإن خرج عنهما أبو الطيّب فجعل روّيه الميم. جميع هذه القصائد مطوّلات خصيصتها النظمية التلازم، وكأنّ الجملة العميقة الّتي تتوسّع فيها هذه القصائد هي ما روي عن النابغة:

إذا ما غزوا في الجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب[107]

لذلك تردّد ذكرها في شروح هذه القصائد وإن لم تتشاكل مواطن الذكر، لأنّ القصائد سارت سيرا متنوّعا. ولعلّ تشاكلها الوزني هو من مظاهر تلطّف الشعراء في وقاية النماذج ممّا يعطّلها، وحرصهم على أن يوفّروا لها أسباب السير والسهولة والحسن "لأنّ المثل إنّما نظم ليكون أيسر وأشهر"[108] وهذه الصيغة صيغة مثلية كما أسلفنا.

---

(103) انظر في ذلك كتابنا "من شعرية الإيقاع وكتابة الذات"، قصّة إيقاع، دار صامد، 2015.

(104) مطلعها:

هنّ عوادي يوسف وصواحبه فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه.

وهي في مدح أبي العبّاس عبد اللّه بن طاهر * الديوان، ج1، ص216/ 233وتقع في 44 بيتا.

(105) مطلعها:

مع الدهر ظلم ليس يقلع راتبه وحكم أبت إلّا اعوجاجا جوانبه.

وهي في مدح الموفّق باللّه، وفيها يذكر العلوي الخارج بالبصرة * الديوان، ق72، ج1، ص219/ 224 وتقع في 54 بيتا.

(106) مطلعها:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

وهي في مدح سيف الدولة * التبيان، ج3، ص ص325/ 342 وتقع في 42 بيتا.

(107) ديوان النابغة الذبياني، ت أبو الفضل ابراهيم، دارالمعارف بمصر، ص40. والبيت من الطويل روّيه الباء شأن القصائد الّتي ذكرنا.

(108) الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ت، منشرات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981، ج1، ص55.

4.3 الصيغة النموذجية المجازية:

النموذج ملازم لكلّ مجاز لما انغرس في تركيبة مستعمله من أمثلة بواسطتها يفكّر ويتواصل. ففعله يرتدّ إلى كلّيات وإلى ثقافة جامعة موجودة من قبله. وهذا يعني أنّ التبعية هي الظرف الّذي يكون فيه المجاز. إلّا أنّ المتكلّم مقبل عليه، مفتتن به، لايجد فيه قيدا لحرّية ذاته. فإذا ما كان التشبيه يوفّر ضمانات الغيرية لأنّه مشاكلة من جهة لا من جميع جهاته[109]، فإنّه يسوس حرمة الذّات ويحميها من الانصهار في الآخر. فهي لذلك منصرفة إلى التشبيه في غير ما كلال، تعلن به تميّزها عن الآخر وتعمّق صلتها به في آن، إذ تستعير فهمه وتدعوه إلى أن يشاركها جلاء العالم في ما تصوّر. فهو شاهد عليها وهي تستعير الأمثلة وتتوسّل بها في تفكيرها حتّى تفكّر تفكير زمانها وتكون صورها مشاكلة الوقت[110]، محقّقة في ديناميكيتها وحدة الوجود، حتّى في ما تأسّس من صورها على التنافر شأن الاستعارة العنادية أو إيقاع الشبه بين المختلفات. فكأنّها في ما تؤلّف الأضداد تريك التئامها[111]، وتستردّ وحدة الكون المفقودة. لذلك عدّ صاحب أسرار البلاغة هذا الفعل دالّا على الحذق ولطيف الصنعة[112]، وذهب بعض الدّارسين إلى اعتباره ممثّلا لوظيفة الشعر[113]. إنّ دينامكية الفعل الاستعاري وإفصاحه عن الذات في علاقاتها بالآخر هو عندنا فعل اتّباع نموذجي وقد أدرك القدماء انتساب المجاز إلى المشترك، فاجتهدوا في تصنيفه وإرجاع صوره الخاصة إلى كلّيات جامعة، ونبّه المعاصرون إلى سلطان الصيغ الموروثة فيه[114]. وإذا ما كان "أرازي" قد رام أن يحرّر

---

(109) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص286.

(110) نفسه، ج1، ص301.

(111) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص118.

(112) نفسه، ص 136.

(113) " Oxymariser les paradoxes, telle est la tâche de la poésie "
*N. Charbonnel et G. Kleiber, la métaphore entre philosophie et rhétorique, P. U. F, 1999, p 28.

(114) R. Blachère, histoire de la littérature arabe, p 443.

الصورة من نمط الأحاديّة فإنّه قد أفضى بها إلى ثنائيّة الثابت والديناميكي[115]، وهو ضرب آخر من التنميط يعزّز الكشف عن وجوه المشترك في الشعر الجاهلي عبر الصيغ المصوّرة فيه. هذه الصيغ، في ما تصف من الإنسان والحيوان والمكان، وفي ما تمثّل للمعقولات من التمثيل المحسوس، لا تعنينا في ما تحيل عليه من الأعيان، وإنّما يهمّنا منها جريانها في لفظ دائم وقد تشكّل على نحو خاص في خطاب الشاعر. وسنخصّ بالتحليل ضربين منها :

1.4.3 الصيغة المعجميّة المجازية :

هذا الضرب نواته وحدة معجميّة تتألّف بالاستناد إلى المجاز، تترافد همم الشعراء عليها إلّا أنّهم يشتقّون من الأصل الواحد أغصانا. هذه الوحدة المعجميّة المفردة هي موطن التعبير المصوّر، يحدث التحويل فيها بما يدرك الذهن من أسباب ائتلافها إلى غيرها. فليست الصورة كائنة فيها في أصل وضعها إلّا أنّها تكسب بالاستعمال طاقة على التعبير المصوّر تكون كالكامنة فيها، ثاوية في وضعها الإنشائي المعطى. وعادة ما تتنزّل هذه الوحدة في نواة البيت فهي منطلق التعبير فيه ومكوّناته الأخرى مرتدّة إليها. ويمكن أن نمثّل لذلك بمادة رمى[116].

جرت هذه الوحدة في كتاب الدرّ الفريد واطّردت في كتب الاختيار[117]، وهي كتب الأشعار المتداولة المشهورة، ثمّ إنّ هذا التداول

---

(115) A. Arazi, la réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne, Maisonneuve, et Larose, 1989, p171/172.

(116) لم يورد صاحب الدرّ الفريد غير إحدى عشر بيتا مطلعه "رمى" إلّا أنّ المتصفّح لكتب الاختيار يجد شواهد عديدة جرى الفعل فيها عمدة للجملة إن في مطلع البيت أو حشوه.

(117) كتاب الدرّ الفريد وبيت القصيد، م3، ص324/ 325.

يمكن النظر أيضا في:

- المفضّليات، م40، ب94.
- التذكرة الفخرية، ص81، 168-169.
- حماسة البحتري، ص298-301.

=

استمرّ في إعادة إنشاء النموذج من الجاهلية إلى القرن الرابع ولم يخل قرن من استعادته بل استمرّ إلى عصور متأخّرة مثل الشاهد من شعر ابن التعاويذي، أحد معاصري صاحب التذكرة الفخريّة (ت692هـ) وقد شمل هذا الاستعمال الفحول والمقلين والمجاهيل من الشعراء، وجرى في معان مختلفة، إلّا أنّه، في شتّى صوره، كان مفصحا عن صوت الذات وأساها وهي تشكو آثار الرّمايّة.

3. 4. 2. التوسّع الاستعاري النموذجي:

شاع نعت هذا الضرب "بالقصّة النموذجية التي كثيرا ما كان الشعراء الفحول يذكرون فيها وقائع نمطيّة كانوا يسندونها إلى الثور الوحشي أو الناقة الوحشية أو حمار الوحش"[118].

هذه القصّة النموذجيّة والدتها وحدة بنيويّة صغرى تمثّلت في تشبيه يعقده الشاعر ثمّ يتوسّع فيه. فالموصوف الأوّل ينفرج عن مشهد متماسك، يحكم تداعي الصور فيه والوحدات المعجميّة منطق داخلي تكون فيه المصوّرات بعضها آخذا برقاب بعض. وستمثّل له بعيّنات جرت في أشعار الأوائل والمولّدين[119]، هذه اللوحات سرديّة، رتّبت أحداثها ترتيبا خطيّا

= - التذكرة السعدية، ص455، 477، 389.
- الوحشيات، ص129.
وهي نماذج لا غير.

(118) حسين الواد، تدور على غير أسمائها، ص 63.

(119) * زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 33/ 54 واللوحة من ب 18/ب 30 و مطلع القصيدة:

إنّ الخليط أجدّ البين فانفرقا وعلّق القلب من أسماء ما علّقا.

* لبيد المعلّقة، من ب 17/ب 52 ونظيرها من شعره القصيدة (15) من ديوانه، ت إحسان عبّاس، ب 8/ب 32.

* الراعي النميري، ق 17 من ب 5/ب 27، ومطلعها:

طاف الخيال بأصحابي وقد هجدوا من أمّ علوان لا نحو ولا صدد.

وكذلك ق 34 من ب 21/ 33، ومطلعها: =

مفردا، صوت السارد فيها هو صوت الشاعر وهو يعاني الأحداث ويتحمّل أوزارها إذ حلّ به ما حلّ بحمار الوحش من مشاعر التردّد والجزع والإقدام. وهو صوت عليم، يعلم ما لا تعلم "المسبوعة إذ ضيّعت الفرير وصادفت المنايا منه غرّة فأصبنه" (لبيد، المعلّقة). الرّابط في هذا التوسّع الاستعاري إذن سردي ومعنوي يكشف كلّ جزء منه عن جانب من الكلّ الذي مثّلته الاستعارة الأولى. وسواء كسا الشاعر رحله حمار وحش (زهيّر بن أبي سلمى) أو جعل قتوده على حمار وحش (بشّار بن برد) أو عقد بينهما صلة مجرّدة ممّا يبرّرها، فإنّ عناصر السلسلة الأولى التابعة للمنقول عنه (البعير) تنحسر لتفسح المجال لعناصر السلسة التّابعة للمنقول إليه (حمار الوحش) صورة من انحسار الأوّل المتبوع لفائدة الثاني إلّا أنّ الثاني؛ وإن استعمل على الحقيقة فإنّه لا يدلّ عليها وإنّما هو مصوّب إلى الأوّل المنحسر، صورة هو أيضا من استقدام الفرع أصله ودلالته عليه في ما يقوم مقامه. بل إنّ الدلالة العميقة المتخفّية تحت سلسلة المنقول عنه هي صورة الذات المعبّرة: طبقات من التصوير بعضها مركّب فوق بعضها الآخر جعلت كناية عن الذات الواصفة.

مستعمل الليل صاحبه (بشار بن برد)

أقضي اللبانة لا أفرّط ريبة (لبيد)

قصّة الذات إذن هي القصّة الأصلية في هذا الضرب من التوسّع الاستعاري النموذجي، قصّة الإنسان في الوجود سائرا إلى حتفه:

غدا كطالب تبل لا يروّعه دعاء داع ولا يلوي على خبر[120]

= يا أهل ما بال هذا الليل في صفر يزداد طولا وما يزداد من قصر.

* الديوان ت راينهرت قايريت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة، بيروت، 1980.

* بشار بن برد، ب 13/ب 40 من القصيدة التي مطلعها:

جفا ودّه فازورّ أو ملّ صاحبه وأزرى به أن لا يزال يعاتبه.

* الديوان، ج 1، ص 327/ 333.

(120) الرّاعي النميري، الديوان، ص 127

مسكون بالجزع وهو يسعى، زمانه ليل حتّى إذا أصبح، حلّت به جحافل الموت. لذلك جاء هذا التوسّع الاستعاري محكوما بالثنائيات : الغداة والصباح، الجدب والرّعي، الاعتصام والحركة، الظمأ والورود... لكنّ الكائن الحيّ يتحرّك نحو الموت ويرد حياض الموت والموت متربّص به :

يخاف المنايا إن ترحّلت صاحبى (بشّار بن برد)

إنّ المنايا لا تطيش سهامها (لبيد)

و سواء عدّ الأيام "خمسا وعشرا" أو عدّها "تسعين" فإنّها معدودة.

لعمرك إنّ الموت ما أخطأ للفتى

تلك هي الغاية التي تسير إليها حركة الوجود. لذلك اطّرد في هذا الضرب من التوسّع تركيب لازم كلّ لوحاتها عدا قصيدة بشار:

حتّى إذا هبط الوحدان وانقطعت

عنه سلاسل رمل بينها عقد

صادف أطلس مشّاء بأكبله

إثر الأوابد ما ينمى له سبد[121]

وعلى هذا النحو يكون الآخر في هذا التوسّع الاستعاري النموذجي سبيلا إلى الذات وتكون الذّات سبيلا إلى الكونيّة. و لذلك عددنا هذه الصيغة نموذجيّة. النموذج كائن إذن في نظام التوسّع الاستعاري وصيغ السرد فيه، وهو كائن في الاختيارات اللغويّة، ثمّ هو كائن في علاقة الذات بالآخر وأبعادها. إلّا أنّه نموذج ديناميكي إن في المتغيّرات اللغويّة أو المكوّنات السرديّة أو في هويّتي المنقول عنه والمنقول إليه : ثغر المرأة والروض في معلّقة عنترة[122]، أو البحر من الشعر والبحر على الحقيقة من

(121) نفسه، ص 69.

(122) عنترة، المعلّقة،

شعر عبيد بن الأبرص[123]، أو الخمرة والمرأة من شعر مسلم بن الوليد[124].

وما نخلص إليه أنّ هذه الصيغة المجازية النّموذجية قد مثّلت والدة لتفريعات عديدة متنوّعة لا تزال أصداؤها تتردّد في الشعر الحديث[125] وإن تحوّلت هويتا المنقول عنه والمنقول إليه وهو تحوّل قديم في شعر العرب كما أسلفنا.

وعلى هذا النحو يمكن القول إنّ التصرّف قد لازم تاريخيّة الشعر العربي وتحقق إن في الأبيات المفردة كما أظهرنا أو في القصائد. فهو محرّك الإبداع عند العرب. و إذا ما كانت مقاصد الشعراء منه طلب المدد أو المنافسة، فإنّنا لا نعدم نصوصا كان مقصد أصحابها منها تشويه النموذج.

هذا المقصد غير مقصور على أدب أو عصر، تحقّق بوسائل مختلفة ومثّل في الأدب العربي القديم وجها من وجوه التعامل مع النموذج. يقوم هذا الإجراء على تطبيع النموذج وتجريده من هالة القداسة التي لابسته بفعل صفة النموذجيّة التي تميّز بها. فهو يستقدم النموذج وإن لم ينجزه، وينبّه إلى ما آلى إليه من البلى إذ يكيّفه بأحوال خاصّة دارجة تحقّق له السير والشيوع، ولكنّها تسمه بما يشكّك في نجاعة الأصول. فهو تصرّف مشروط بالتحريف، يغني فيه التشويه عن الدّعوة الصريحة إلى التجديد[126]. إلّا أنّ

---

(123) القصيدة التي مطلعها:

أرقت لضوء برق في نشاص تلألأ في مملّأة غصاص.

وفيها يقول:

سل الشعراء هل سبحوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مغاصي.

* الديوان، دار صادر، ص 84/ 87.

(124) القصيدة الثالثة من الديوان، ت سامي الدّهان، ب 8 * 21.

(125) تحقّق هذا الضرب من التوسّع عند شعراء عديدين وفي مواطن عديدة من أشعارهم. انظر خاصة صلاح عبد الصبّور.

(126) إذا ما كان أبو نوّاس قد سخرغير مرّة من الوقوف على الأطلال ودعا بصريح اللفظ إلى الاستعاضة عن مساءلتها بمساءلة خمّارة البلد فإنّ ابن الرّومي قد افتتح المدح =

هذا الضرب الخاصّ من التصرّف، خلافا للنموذج الأصلي، سرعان ما يبلى ويحتاج إلى تصريف جديد، فهو انتاج عابر، يستمدّ نجاعته من مشاكلته اللحظة العابرة التي ظهر فيها، ثمّ ينحسر بانحسار الظروف التي أنشأته لتضمّه بطون الكتب[127].

هذا الضرب من التصرّف شاع أكثر ما شاع في القرن الثاني لاسيّما في أشعار المقلين وإن لم تخل منه أشعار الفحول، وهو تصرّف لا يتصدّى لنصّ بعينه يعارضه أو يعيد إنتاج مقاطعه، وإنّما إلى ضرب من القول في الغرض، يبدو فيه الأوّل نموذجا ضمنيّا جرى في سنن المنشئين وأعرافهم الجماليّة. و يمكن أن نمثّل لذلك بنصّ لأبي نواس في وصف بنان[128] ومطلعه:

وجه بنان كأنّه قمر يلوح في ليلة الثلاثين

الموصوف في هذا النصّ نموذجيّ، المرأة، وكذلك نسق الوصف. فالمكوّنات الموصوفة معهودة في غرض الغزل: الوجه والخدّ والفم والثّنايا والضفائر والجيد والبطن والسّاق واللحظ والأنف والخطى والنسب. أمّا الوصف فصريح، استقدم فيه الشاعر تجارب الأسلاف، إن في المرجعية الوصفية أو نظام تشكيل المعنى وطرق التوسّل بالتشبيه إجراء بيانيّا اجتمع فيه المشّبه والمشبّه به. وقد أقام الشاعر توزيع هذه المكوّنات على نظام التوازن، فتفرّدت الصدور أو كادت بالمشّبه وتنزّل المشبّه به وما يتبعه في أعجاز الأبيات؛ وهو تصرّف يكرّس النسق أو عمود الشعر بعبارة الآمدي. إلّا أنّ المفارقة أو مسلك التصرّف المشوّه قد تيسّر سبيل الشاعر إليهما بفعل التوليف بين المشبّه والمشبّه به. وهو توليف لا يفي بشروط التناسب

= بوصف المأكولات من ذلك قصيدته التي مطلعها:

وسميطة صفراء دينارية ثمنا ولونا زفّها لك حزور

* الديوان دار الجيل، بيروت، ط 1، 1998، م3، ص 111.

(127) G. Genette, Palimpsestes, ed Seuil, Paris, 1982, p 69 * Travestissement.

(128) الديوان دار صادر، ص 658/ 659.

والتلاؤم والتشاكل وإنّما ينبني على وصف الشيئ بما ليس منه إن في ذاته، كتشبيه الثنايا بألسن الموازين، أو تشبيه الساق بمحرك الأتاتين...أو في ما يتعلّق به من قيود، كتشبيه الوجه بالقمر ليلة الثلاثين أو في عدم مناسبة التوليف السياقَ الحضاريّ[129]. وقد أدرك الشعراء أنّ إجراء التشبيه غير مجرى العادة هو مسلك من مسالك التصرّف، فأقبلوا عليه لمقصد التشويه كشاهد الحال، أو للمنافسة في مثل شعر أبي تمّام. هذا الضرب من التصرّف المشوّه شاع في أشعار المحدثين فرثوا القرطاس[130] والهرّة[131]، ورثى القاسم بن يوسف بن صبيح عنزا له سوداء، واستهلّ قصيدته على شريعة أسلافه بالتفجّع والبكاء

عين بكّي لعنزنا السوداء كالعروس الأدماء يوم الجلاء

ثمّ عدّد مناقبها في لونها واعتدال خلقها. فهي ربّة بيت وربّة خدر، لاتشكّى جوعا وإن مسّها الجوع، تملأ المحلبين طورين في اليوم... ثمّ اختتم قصيدته بالوقوف على حكمة اللّه في خلقه وحتمية الموت.

كيف يرجو البقاء سكّان دار خلق اللّه أهلها للفناء[132]

ولهم بعدها معاد إلى دا ر خلود إقامة وجزاء

ووصف الحمدويّ شاة أبي سعيد[133] ووصف أبو دلامة بغلته[134] في مطوّلة بلغت أربعة وأربعين بيتا ووصف أبو الشمقق بيته وكان شعره،

---

(129) ذهب ابن رشيق إلى أنّ "طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله. * العمدة، ج1، ص301/ 302. وجليّ أنّ أبا نواس في تشبيه الضفائر بالشماريخ في العراجين يستقدم صورة **قنو النخلة المتعثكل** من معلّقة امرئ القيس إلّا أنّه يستقدمها بمقصد التشويه.

(130) ابراهيم النجّار، مجمع الذاكرة، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1990، ج4، ص132وما بعدها.

(131) نفسه، ج4، ص105 وما بعدها.

(132) نفسه، ج4، ص99 وما بعدها.

(133) نفسه، ج3، ص152.

(134) نفسه، ج3، ص315وما بعدها.

في ما يقول ابن المعتزّ، نوادر كلّه[135].

ووصف الحمدوي طيلسان ابن حرب:

رأينا طيلسانك يا ابن حرب يزيد المرء في الضعة اتّضاعا.
إذا الرقّاء أصلح منه بعضا تداعى بعضه الباقي انصداعا
يسلّم صاحبي فيقدّ شبرا به وأقدّ في ردّي ذراعا.
أجيل الطرف في طرفيه طولا وعرضا ما أرى إلّا انصداعا
فلست أشكّ أن قد كان دهرا لنوح في سفينته شراعا.
وقد غنّيت إذ أبصرت منه. بقاياه على كتفي تداعى.
قفي قبل التفرّق يا ضباعا ولا يك موقف منك الوداعا[136]

وغير خفي أنّ الشاعر، فضلا عن معاني الرثاء التي يستقدمها، يعيد إنتاج مقاطع عينية متمّم بن نويرة، وهي المفضّلية 67، ويتصرّف في الاختيارات الوزنية لمعلّقة عمرو بن كلثوم، بل هو يردّد في بيته الأخير قسيما منها بحيث تأسّس التصرّف على التوليف بين نصّين وردّهما إلى غير وجهيهما.

لم يتأسّس هذا الضرب من التصرّف ضرورة على "الخروج [بالشعر] عن مذاهب الأقدمين من حيث مجاري ألفاظه وإقامة أوزانه ومعارض صوره"[137] كما يزعم صاحب" مجمع الذاكرة" وإنّما هو شعر يجري بريح القدماء ويصرّفها إلى غير وجوهها الأولى. فهو، وإن كان شعر روغ وعدول، فليس فيه خروج عن الأصول أو قطيعة وإنّما هو شعر قد انعقدت صلة حميمة بينه وبين اللحظة العابرة بملء ما فيها، فأفصح بذلك عن مرونة النموذج ويسر النقلة فيه، وتلك ميزة التصرّف. إنّ مقصد التشويه في فعل التصرّف لا يفصح عن عداء الشاعر للنموذج وإن برم به، وإنّما هو عبارة

(135) طبقات ابن المعتزّ، ص140/ 141.
(136) مجمع الذاكرة، ج3، ص136/ 137.
(137) نفسه، ج3، ص18.

من عبارات المحنة في الشعر المحدث. إنّ الشاعر المحدث يعلم وهو يتصرّف في الأوّل، أنّ عبارته عرضة للبلى طالما كانت وسيط نقلة بين سرمدي أوّل وتال جار، وهي لذلك، على خلاف الأوّل الّذي يدوم ويستمرّ عَوْدُه في كسى جديدة،كائنٌ فان، جوهره البلى، لأنّها في كينونتها قد تشكّلت مشاكلة للوقت مناسبة لذوق العصر[138]. فهو لا يعيد إنتاج المقاطع تودّدا لصديق كما ذهب إلى ذلك "جينيت"[139]، ولا يجري اختياراته غير مجرى العادة تقويضا للأصول، وإنّما هو يروم أن يكتسب من مشاكلة الوقت ما تخفّ به وطأة الديمومة.

إنّ هذا يعني، أنّ وجوه التصرّف في الصيغ النموذجية، نحو في تحقيق النموذج تحقيقا خاصّا. ينتسب به الفعل إلى مبدع فرد. فكيف يمكن أن نحدّ النموذج الآن؟

4. النموذج

النموذج بضمّ الهمزة، معرّب من الفارسيّة، لم يرد ذكره في لسان العرب ولا في المعرب للجواليقي. شرح في غرائب اللغة العربية على أنّه "شيء مُرى، مُظهر"[140]. وقال الصاغاني إنّه "مثال الشيء الذي يعمل عليه"[141] وتقابله في الفرنسية كلمة Modèle، تُستعمل في حقول المعرفة المتعدّدة للدلالة على ما يمكن إعادة إنتاجه استنساخا أو محاكاة. وجُعل الشرط في حدّه الشّمول والبساطة[142]. ولا يكون له هذا الاشتغلال إلّا متى شاكل الواقع التجريبي وبُني في ضوئه[143]. و قد عُدّ شرطا لازما لكلّ

---

(138) Palimpsestes, p 69et pages suivantes.

(139) نفسه، ص41/ 42.

(140) اليسوعي، غرائب اللغة العربية، ص 247.

(141) الفيّومي، المصباح المنير، ص 239. وقد أفادنا بهذا د رفيق بن حمّودة، فله منّا جزيل الشكر.

(142) A. Badiou, Le concept de modèle éd. Maspèro, Paris, 1962, p 20.

(143) نفسه، ص 21 وص 18.

نظريّة[144]، فهو الذّي يوفّر ضمانات الظرف الّذي يسبق تبلورها، وقيامه هو الذي ييسّر لها أن تبلغ مرحلة الاكتمال[145]، إلّا أنّ ثبوته قد يعطّل الحركة العلميّة لذلك عُدّ الّذي لا ينصرف عن النموذج، منصرفا عن المعرفة[146]. و قد شاع استعماله الاصطلاحي في الدرس الأدبي وعدّ المرجع في تصنيف الظواهر الإنشائيّة، فهو "الصورة البسيطة" التي نرجع إليها نصوصا شعريّة تتشاكل في مستوى نمذجتها للواقع[147]، لذلك جُعلت منزلته في تاريخ المعرفة بمنزلة الصراع في حركة التّاريخ، ترتدّ إليه ظواهر الإنتاج المتعدّدة[148]. ليس النموذج إذن مقولة ذهنيّة وإنّما هو قوّة متشّكلة في طينيّة اللغة تدلّ عليها أمارات شكليّة يجلوها تحليل النصوص[149]، ذات بنية شكليّة محدّدة هي العيار في نسبة النتاج إليها أو عدمه بحسب ما يكون عليه حظّ النتائج من مطابقة النموذج. لذلك فإنّ الشرط اللازم لاشتغاله إنّما هو إمكانيّة تحقّقه[150] واعتماده مرجعا في ما ينشأ استنساخا أو محاكـاة. و قد جعلته ميزتا البساطة والشمول يدرك من السلطان وقوّة الأثر ما به يؤلّف المتعـدّد ويصرّف في مسالكه ما يبدو خارجا عليه. فكأنّما هو بذلك يتصدّى للفوضى ويسوسها إذ يصرّف الأصوات الخارجة في مسالكه[151]، تنخرط فيه عناصر عديدة، متنوّعة، ولكن ليس ثمّة من مكوّن فيه يرقى إلى سلطة القانون[152]. فهو أشبه ما يكون بواد مدّته، سيول

---

(144) "Une théorie est cohérente si et seulement si elle a un modèle"
* Le concept de modèle, p 23.

(145) نفسه، ص 15 وص 14.

(146) "Qui ne savait renoncer ou modèle renonçait au savoir"
* Le concept de modèle, p 17.

(147) ادريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقّيها عند العرب، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1995، ص254.

(148) Le concept de modèle, p 19.

(149) Essai de poétique médiévale, p 82.

(150) المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 105.

(151) Le concept de modèle, p16.

(152) المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 104 وما بعدها.

عديدة وأمكنها بفضل التقائها أن تجري في خطاب مفرد[153]، إلّا أنّها، في ما تنحو نحوه، تخرجه من وجود العدم إلى وجود الفعل، فكأنّما النموذج يظلّ معطّلا ما لم يصرّف في إنشاء المبدع[154]، وكأنّ الإبداع ضرب من مراقبة النموذج طالما كان النموذج في قيد المراقبة[155]، وكان الإبداع لا يتحقّق إلّا في مجرى الاتّباع. وهذا يعني أنّ العمل الفنّي ليس له من وظيفة إلّا بما يكون له من العلاقة بالنموذج. فهو الظرف المكون فيه إنشاؤه[156]. النموذج إذن هو الغاية التي يجري العمل الفنيّ إلى تحقيقها، يظلّ موجودا بالقرّة حتّى يحقّقه عمل خاصّ ينمو في حركة استرجاعيّة لاسترداد الأصل المفقود. فإيقاعه هو إيقاع الذاكرة. و لذلك يرى **زمطور** أنّ عمل الشاعر يتمثّل أوّل ما يتمثّل في اختيار النموذج الذي يعتزم اتّباعه بحيث يجري الصوت الجديد في مسالك العمود وقد كيّفته الصياغة الفرديّة وعدّلت وجهته[157]. ولا يعني هذا أنّ مكوّنات النموذج باديّة جليّة في النصوص المحدثة وإنّما هي في بعضها كائنة، موجودة، يجلو التحليل مكوّناتها وإن تشّطت في ثنايا العمل المحدث. ولذلك ليس للدّارس من غنى عن تدبّر النصوص الشعريّة، قديمها وحديثها، في ضوء النماذج القائمة. فالنموذج حتميّة موضوعيّة[158] لوجودها. إلّا أنّ هذه الحتميّة ليست قدرا لا محيد عنه، يسير كلّ عمل فنّي إلى تحقيقه سيرا حثيثا، وليست منزلة النموذج من كلّ انتاج منزلة البذرة التي تحدّد المصير، وإنّما هي

---

(153) نفسه، م. ذ

(154) " Créer c'est libérer un acquis qui est paradoxalement donné "
* pour une théorie de la production littéraire 85.

(155) Le concept de modèle, p14.

(156) نفسه، ص 28.

(157) Essai de poétique de médiévale, p 102.

(158) يميّز " ماشري " بين الحتميّة التي مرجعها المقصد، فهي ذاتيّة، والحتميّة التي مرجعها النّموذج، فهي حتميّة موضوعية. ويرى أنّ تدبّر العمل الفنّي يقتضي تدبّر الحتميّة التي تحكمه.

* Pour une théorie de la production littéraire, p52.

الظرف المكون فيه الإنتاج، ومعرفة ظرف الإنتاج تعني إدراك المتنوّع في تشكيل العمل الفنّي[159]. و لذلك رأى "**ما شري**" أنّ القول بحتّميّة ظهور الآثار الفنيّة لا يعني الإقرار بأنّها تطابق النماذج التي تصدر عنها. بل إنّ هذه الحتميّة ليست ملازمة للأثر في أصل النشأة وإنّما هي نتاج حتميات متعدّدة تأتلف في الأثر[160] إلّا أنّ صاحبه، في ما يعيد إنتاج الأوّل ويستجيب إلى شرائطه، يسوسه حتّى يردّه إلى مسالك ذاته. و هذا يعني أنّ الإنشاء الفنّي ضرب من الهدم المبدع، يعيد المنشئ إنتاج الأوّل إلّا أنّه لا يثبّته وإنّما هو يقوضه باستمرار. بذلك يبدو النموذج مساعدا ظرفيّا على النقلة، قدّره التفكّك[161] مهما أعيد إنتاجه.

ينتسب العمل الفنّي إذن إلى المشترك النوعي والأجناسيّ ويتمثّل فعل الإبداع فيه في توزيع الخاصّ ونظامه، فهو الذي يقدّ للعمل الفنيّ كينونته ويرسم له حدوده. وإذا ما كانت القصيدة لا تغدو قصيدة ولا يتعامل معها جمهورها تعاملهم مع أثر فنّي إلّا متى تجاوزت حدود الخاصّ وجرت مجرى المشترك الشائع المبتذل، فليست استجابتها لمعاير العمود ومطابقتها صورة النّموذج هي التي حقّقت نقلتها من الخاصّ إلى المشترك وإنّما محافظتها على خصائصها وإن غدت مشتركة، هي عامل الحيّويّة والنقلة فيها. إنّ ديناميكيّة الانتساب وتجاوز حدود النوع هي التي تحقّق للعمل الفنّي هويّةً تنزع به إلى المثل دون أن يفارق ذاته. فكأنّما اتصاله بما ليس هو، يمثل الشرط في وجوده الخاصّ[162]. ولذلك فإنّ الدّارس مدعوّ إلى أن يكشف في العمل الفنّي الوجوه التي يغاير بها المشترك ويخالفه، أي ما به ينتسب الشعر إلى صاحبه حتّى يقرّر "**المرئي**" أنّ "هذا واللّه كلام جرير ما تعدّاه قطّ"[163]، ويحكم الفرزدق بأنّ ما أنشد ذوالرمّة "إنّما [هو] شعر

---

(159) نفسه، ص 62.

(160) نفسه، ص 54.

(161) Le concept de modèle, p17.

(162) Pour une théorie de la production littéraire, p67.

(163) الأغاني، ج8، ص58.

ابن الأتان"[164]، يعني جريرا، ويقرّر جرير أنّ ما أنشد عمر بن لجأ إنّما "هو شعر حنظليّ، شعر الفريد، يعني الفرزدق"[165]. وإذا ما كنّا لا نعتبر العمل الفنّي موجودا بذاته فحسب، مكتفيا بكيانه عن ظرفه، في معزل عن تحوّلاته، فإنّ هذا يعني أنّ وجوده لايتحقّق إلّا في نسيج علاقة. هذه العلاقة ليست معطاة، ثابتة، نهائية، وإنّما هي علاقة منتجة لوجوه الاشتراك والاختلاف. هي ديناميكية الوجود في العمل الفنّي. ليست وحدة العمل الفنّي عزلة إذن وإنّما هي علاقة بالآخر غيرية، يتأكّد بها وجود الذات على قدر إنتاجيّة الاختلاف وينحسر على قدر انطماسه. وهذا معنى الذكاء عند القدماء ومعنى الطبع والرواية عندهم ومعنى **الطريقة والنمط**[166] ومعنى أنّ "الأسلوب [هو] الضرب من النظم والطريقة فيه"[167]، ومعنى أن "ينفرد بها الواحد في العصر وهو مشحون بالشعر"[168]، "فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكّن من بعض ما يرومه إلّا بأشدّ تكلّف وأتمّ تصنّع ومع التكلّف المقت وللنفس عن التصنّع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلّة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة"[169]. ليس الإغراب في إجراء حوشيّ الكلام وغريبه وإنّما هو في الاقتداء بالقدماء تكلّفا تغترب به الذات عن ذاتها وتفارق طبعها. عندها "تخلق الدياجة" وينتسب النموذج إلى الجوهر الدائم ويفسد الشعر. إنّ الطبع في الشعر هو أن لاتفارق الذات المنشئة ذاتها وإن ثقّفتها الرواية ولذلك قال صاحب الوساطة في حدّ الشعر: "أنا أقول، أيّدك اللّه، إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثمّ تكون الدربة مادة له وقوة لكلّ واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز[170].

---

(164) نفسه، الموطن ذاته.

(165) نفسه، ج21، ص325.

(166) الوساطة، ص17.

(167) دلائل الإعجاز، ص361.

(168) الوساطة، ص17.

(169) نفسه، ص19.

(170) نفسه، ص15.

ولذلك عدّ صاحب الوساطة أنّ الناقد هو من أدرك حدود الخاص وحدود المشترك فقال: "لست تعدّ من جهابذة الكلام (...) حتّى تفرق بين المشترك الذي لايجوز ادّعاء السرق فيه والمبتذل الذي ليس أحد أولى به وبين المختصّ الذي حازه المبتدئ فملكه وأحياه السابق فاقتطعه فصار المعتدي مختلسا والمشارك له محتذيا تابعا"[171]. وغير خفيّ أنّ هذه الدعوة إلى بيان الفروق قد فتحت السبيل إلى تداخل مفهومي غير هيّن: المشترك/ المبتذل / المختصّ في مستوى أوّل، ثمّ الحوز/ الابتداء/ السبق/ الملك/ الاقتطاع/ ،الاحتذاء/ الابتداع/ السرق/ الاعتداء/ الاختلاس/ ...في مستوى ثان. وإذا ما تتبعّنا مصطلح **المشترك**، في عبارة صاحب الوساطة، وهو والدة لسلسلة من التفريعات، وجدناه يدلّ على الأصل وعلى التداول؛ والرهانُ فيهما ضرب من التمثيل "مشترك عام الشركة لا ينفرد أحد منهم بسهم لايساهم عليه"[172]، والسهم هو الحظّ وتقول العرب: له في الأمر سهمة أي نصيب من أثر. فالمشترك شائع في الفكر البشريّ وإن كان فيه "ما تتّسع له أمّة وتضيق عنه أخرى (...) لعادة أو عهد"[173]، عموميّ لا يحقّق الانفراد ولا يكون مجالا للسبق والتقارع. وذلك هو المعنى الحاصل من التساهم. بذلك يقابل المشترك المنفرد لأنّ الانفراد هو أن "يريك أحدهم المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[174]، أمّا الأمثلة التي يتحقّق فيها هذا المشترك فعديدة مستفيضة، ترتدّ إلى مبدإ التمثيل وإن تعدّدت وجوهها. ولذلك فإنّ سلسلة التمثيلات التي عرضها صاحب الوساطة غير مغلقة وإنّما هي في عبارته دلائل على أمثالها[175]، تصنّفت عنده صنفين. الصنف الأوّل ما قصدنا إليه بالأصل وهو "متقرّر في النفوس متصوّر للعقول يشترك فيه الناطق والأبكم"[176] (...) "مقرّر في **البداية** مركّب في النفس

(171) نفسه، ص183

(172) نفسه، ص185.

(173) نفسه، ص186.

(174) نفسه، ص186.

(175) نفسه، ص185

(176) نفسه، ص183.

تركيب الخلقة"[177] يقوم في عبارتنا اليوم مقام النموذج الأصليّ، فهو الأصل والبداية ووالدة التوليف، يلابس الطبيعة الإنسانية في تركيب خلقتها[178]؛ أمّا الصنف الثاني فهو صنو المبتذل المتداول الذي تشترك فيه الجماعة[179]. والابتذال ضدّ المناعة والصيانة وما يساهَم عليه. لذلك فإنّ صوره في عبارة صاحب الوساطة هي صورة "الذي ليس أحد أولى به"[180] فهو الكثير[181] العاميّ[182] المشاهد في كلّ حال[183] المشهور[184]. وهو الخلق الرثّ أي "ما تداولته الشعراء وابتذلته حتّى أخلق ورثّ"[185]، وهو المكرّر[186] المأخوذ[187]. وقد اعتبرنا التداول جامعا لهذه الصور. وتداول الأمور تعاورها ودورانها وانتقالها من حال إلى حال. والتداول مرحلة ثانية مترتّبة عن الأصل. فإذا ما كان النموذج الأصلي ممّا ركّب في النفس تركيب الخلقة، فإنّ المتداول صنف قد سبق إليه المتقدّم ثمّ تدوول بعده فكثر واستعمل" فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد"[188]، فهو مثال في الطريقة. لم ينشغل الجرجاني بتأمّل هذه الأصول أو محاولة الظفر بما يبرّر صورها، لأنّ"باب التأويل واسع والمقاصد مغيّبة وإنّما يستشهد بالظاهر ويتّبع موقع اللفظ"[189] وإنّما اكتفى

---

(177) نفسه، ص185.

(178) On appelle archétype un modèle originel, inhérent à la nature humaine. *universalis/archétype.

(179) الوساطة، ص186.

(180) نفسه، ص183.

(181) نفسه، ص384+ص311.

(182) نفسه، ص394.

(183) نفسه، ص192.

(184) نفسه، ص211+ص318.

(185) نفسه، ص190.

(186) نفسه، ص357.

(187) نفسه، ص361.

Est paradigme ce qui exemplifie une règle et peut donc servir de modèle. Ce à quoi on se refère. *univeralis/paradigme.

(188) نفسه، ص185.

(189) نفسه، ص374/ 375.

بالتنبيه إلى أنّ المرجع فيها عادات الناس وأوضاعهم. وهذا المرجع ليس بالمطلق أو الأوّل فهو يرتدّ إلى ما تقرّر في البداية وركّب في الخلقة[190]، صورة من الأوّل تجلّى في أوضاع شتّى من التمثيلات بعد أن كان في فوضى العدم ومركوزا في الفكر نثرا منثورا. هذا الأوّل السابق تصوّر في المشترك في مظهرين: داخلي وخارجي. أمّا المظهر الأوّل الداخلي فهو اضطراري، طبيعي، لا سبيل فيه إلى الاختيار لأنّه ممّا تقرّر في النفس وركّب فيها. وأمّا المظهر الخارجي، وهو الوجه في صيرورة الأوّل وتحقّقه في مادة اللفظ، فمتعلّق بعالم الناس وعاداتهم وأوضاعهم، وهو حيّز للسبق والصنعة والاحتذاء، يحاكى ويعاد إنتاجه وإن كانت تشكّلاته تنزع إلى الأوّل. هذا الصنف يتأسّس على الاختيار، وصوره لا تحصر. لذلك لم يتسنّ لعبد العزيز الجرجاني إلّا أن يقدّم دلائل عليها. واضح إذن أنّ صاحب الوساطة، وهو يحاول أن يفرّق بين المشترك الذي لا يجوز إدّعاء السرق فيه، وبين الخاصّ الذي هو عرضة للاختلاس والاعتداء والسّرق، قد احتاج في مقصده إلى أن يقف على ما يميّز كلّ مفهوم إلّا أنّه كان، وهو يبحث عن المميّز، ينزع في الآن نفسه إلى التعميم. فالأمثلة المتعدّدة والوجوه الخّاصة المختلفة، ينبغي أن يأتلفها مفهوم جامع. على أنّ هذا المفهوم غير ثابت وإنّما هو ديناميكي، متحوّل عند كلّ استعمال أو عند كلّ دليل عرضه. ولعلّ ذلك ما يفسّر طول هذا القسم من الكتاب وتعدّد أحوال المعاني متحقّقة في ألفاظ الشعراء. وإذا ما كان أصحاب الحدود قد ثبتوا التعميم دون الاختصاص وفتّقوا المشترك بحسب مقوّماته إلى اشتراك بالمماثلة أو المجانسة أو المشابهة أو المناسبة أو المشاكلة أو الموازنة أوالمطابقة[191]، وهي أوضاع وإن بدت منوّعة للمشترك فإنّها تنزع إلى إرساء قيم ثابتة لنظام التوليف في الإنشاء، وكانوا بهذا التوجّه قد جعلوا الحالات الخّاصة أمثلة على العمود وسبيلا إلى إرسائه مفهوما جامعا ونموذجا إجرائيّا مقيّدا، فإنّ صاحب الوساطة في تدبّره المشترك متحقّقا في

(190) نفسه، ص185.

(191) الشريف الجرجاني (ت 816) كتاب التعريفات.

نظام خاصّ، وفي ما انتهى إليه من إقرار بمقولة الأخذ دون السرقة[192] قد يسّر السبل إلى تدبّر إنشائيّة الخطاب وتاريخية التلفّظ، وإن لم يمتلك الاصطلاحات الدالة على المفاهيم؛ إذ لم يجعل وكده إقامة الدليل على سرقة الشاعر وتوفير أركان الإدانة وإنّما نبّه إلى فنون الشعراء في السّرقة وإلى أنّ القضيّة فيها إنّما هي في كيفيات الانفراد بالمشترك " لأنّ التعب فيه ونقله لا ينقص عن التعب في ابتدائه "[193]. وهذا يعني أنّ مفهوم المشترك، وإن لم يترتّب عن تجربة، إذ قاد الجرجاني إليها التأمّل في ظاهرة بغية تصنيف وجوهها، فإنّ تقليب النّظر في المختصّ كان بمثابة الاختبار والتجريب لمفهوم متصوّر في الذهن.

لم يكن الجرجاني يروم وهو يصنّف المشترك صنفين غير أن يجلو النقاب عن المتعدّد في ما هو واحد، وأن يظهر أنّ هذا المتعدّد متنوّع في كلّ حالة من حالات استعماله. فالصنف الأوّل من المشترك موجود كالمعدوم طالما ظلّ ثاويا في مكمنه ولم يجر به اللسان، أمّا الصنف الثاني فمتداول مبتذل مباح لأوّلِ عامّي غفل طالما لم يقتطعه شاعر ولم يحيه بعد موات. المشترك موجود كالمعدوم خارج اللسان، وهو غفل طالما لم يسكنه خاصّ. إنّ فعل التلفّظ الخاصّ هو الذي يشكّل واقعا حيّا للنموذج، في الاستعارة وفي غيرها. ليس النموذج إذن هو الذي يحدّد أشكال سلسلة الكائنات التي تنبثق منه وإنّما الخاصّ وهو يتشكّل، هو الذي يشكّل للنموذج صُوَرَهُ. وإذا ما كان أنصار عمود الشعر لا ينفكّون يحملون الشعراء على أن يحقّقوا في ما ينشئون من كائنات شعرية، أصنافا تطابق النموذج، فإنّ صاحب الوساطة، وغيره من معاصريه، ولا سيّما شراح الدواوين، في إنصاتهم إلى دواعي الإنشاء ومبرّارت اختيار الشاعر، قد يسّروا السبل إلى الحكم بأنّ الناقد لا ينفذ إلى لطائف الأشعار إلّا متى "حذف عنه اعتبار أمثلتها "[194]، وقد تدبّر وسائل الشاعر في الانفراد والاختصاص. المشترك

(192) الوساطة، ص 215.

(193) نفسه، ص 239.

(194) نفسه، ص 203.

من المعنى إذن، أمّا "الخاصّ فهو كلّ لفظ وضع لمعنى معلوم على الانفراد"[195]. وإذا ما كانت "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[196]، فليس للمشترك من وجود على الحقيقة إلّا في صنفه الثاني الذي سبق إليه المتقدّم ثمّ تدوول بعده فكثر واستعمل. هذا الضرب يبليه الاستشهاد ويبتذله ويشهره الاستعمال وينشره مثالا في الطريقة لا في درجة نوعه. فإذا ما كان لبيد قد قال:

والشعراء الناطقون أراهمُ سلكوا سبيل مرقّش ومهلهل[197]

فإنّ المهلهل بن ربيعة "إنّما سميّ مهلهلا لهلهة شعره كهلهلة الثوب"[198] والمرقشّ، وإن كان من شعراء الاختيار فإنّ ابن قيبة قد طعن في شعره وعجب أن أدخل الأصمعي في منخيّره قوله:

هل بالديار أن تجيب صمم لو أنّ حيّا ناطقا كلّم

"وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حسن الرويّ ولا متخيّر اللفظ ولا لطيف المعنى"[199]. وهذا يعني أنّ الحكم في المتداول عند أصحاب الاختيار هو غير الحكم فيه عند النقّاد. فالذي تداوله أصحاب الاختيارات الأولى إنّما هو الشائع المشهور ولذلك فإنّ حمّادا الراوية لمّا جمع السبع قال: "هذه المشهورات فسمّيت القصائد المشهورة لهذا"[200] أمّا الّذي تداوله النقّاد، أو الجيل الثاني من الرواة، فالحكم فيه تمثيله لقيم العمود

---

(195) الشريف الجرجاني (ت816هـ)، التعريفات.

(196) حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط 3، بيروت، 1986، ص 19.

(197) ديوان لبيد العامري، ت احسان عبّاس، وزارة الإرشاد في الكويت، سلسة التراث العربي، ص 276

(198) المرزباني، الموشّح، دار النيل، ص 94.

(199) ابن قتيّة، الشعر والشعراء، ت أحمد محمّد شاكر، ج دار المعرف بمصر، 1960، ج1، ص72/ 73. وقد اعتبر ابن سلّام أنّ "شعراء الجاهليّة أوّلهم المهلهل والمرقّش" * طبقات فحول الشعراء، ص 39.

(200) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص72/ 73.

على ما ورد في ما سبق من كلام ابن قتيبة وتردّد في كتاب الصناعتين. قال العسكري: "وكان المفضّل يختار من الشعر ما يقلّ تداول الرواة له"[201]. وبديهيّ أنّ لفظ الرواة محلّ نظر. إنّ المتداول على ألسنة الناس، الجاري في استعمالاتهم والمشهور العاميّ بينهم هو الذي يوفّر النماذج البسيطة الممثّلة لقاعدة والشاعر في هذا المعين المشترك، "يصادف مضظربا كيف شاء متّسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عِدّ لا ينقطع والمستخرج من معدن لاينتهي"[202]. والمنفرد فيهم هو من حذف اعتبار الأمثلة السرمديّة الدائمة وأدّى "ما تداولته الشعراء (...) وله عليه ما يشاهد من الزيادة والشفّ"[203]. يغترف الفرد من المشترك ليقرّر نسبه ويستأثر بموطإ قدم/قلم في الملك المشاع، ثمّ لا يلبث أن يركض برجله ليفوت الأب ويختصّ دونه بأثر:

ولقد جريت مع الجياد ففتّها بعنان لا شبم ولا مبهور.

والخلاصة من كلّ هذا، أنّ الأصل يوحي بالأسبقية الأنطولوجية، وأنّ المتداول يوفّر المسلك السهل الّذي يمكن أن يتّبع. إلّا أنّ الرهان في الفنّ هو في استقدام الأصل على غير الأمثلة المتداولة وذلك هو معنى الإبداع أو تصوير المبتذل في صورة المخترع متى حذف عن الأشياء اعتبار أمثلتها. ولذلك فإنّ حسن الأخذ لايتمثّل في نقل الأصول نقلا أمينا تمّحي له الذّات وإنّما في إحداث صورة لها جديدة غير صورتها الأولى وإن كانت تستقدمها، أي في تحقيقها تحقيقا جديدا. وهذا يعني أنّ الخطاب هو ما تحقّقت فيه الذات والآخر، الذات منتسبة إلى الآخر لكنّها تروم فوته، واللآخر، كائنا متحوّلا، ينزع التالي إلى أن يمحو آثاره وإن كان ينتسب إليه. فهو يروم أن يقدّه في كلّ فعل على صورة جديدة. وعلى هذا النحو يبدو الخطاب مشدودا إلى مرجعيتين: يقفو غيره ويستشرف آفاقه الممكنة.

---

(201) كتاب الصناعتين، ص3.

(202) أسرار البلاغة، ص251.

(203) الوساطة، ص187.

يقوم الأوّل من الثاني مقام نظام اللغة وأحكامها من نسيج الكلام ولكن الثاني، الكلام، هو الّذي ينشرها ويقيّدها باستعمال. تلك هي غاية البيان. فإذا ما كان الخاص هو الّذي يحقّق للمشترك لحظة الوعي بذاته إذ يحقّقه فإنّ هذه اللحظة تجاوزية، ديناميكية، لاتقف عند صورة ثابتة. يُنصب المشترك غرضا ومثالا، فإذا ما أُدرك، سعى الخاص إلى أن يتجاوز ذاته ويقدّ منها مثالا جديدا يروم أن يتجاوزه. هذه الحركة هي التي تفسّر الصيغ النموذجيّة الخاصة بالأثر والتي يعرف بها أسلوب صاحبه. وقد رأينا أنّ فعل التصرّف هو فعل الاختصاص الأمثل لأنّ الذاكرة عند التصرّف ليست أصلا للمعرفة تردّد الذات أصداؤها، وإنّما هي التي تنضاف إلى الذات المنشئة. الذات المنشئة هي سبيل السامع/القارئ إلى الذاكرة، وكلّ لحظة فنّية هي لحظة تأسيس لمسلك جديد إلى الذاكرة. إلّا أنّ هذا لايعني أنّ التصرّف هو من كفاءة الثاني وحده وخصائص إنصاته إلى الأوّل ودواعي انفعاله به دون أن يفارق ذاته، وإنّما هو أيضا من كفاءة الأوّل وقدرته على أن يستمرّ جديدا في غير زمانه، ويسائل المتأخّر حتّى يكتشف ذاته فيه. فكلّ ملفوظ متلبّسٌ بسياق نشأته ومتحقّق في صورة منشئه، ولا يتمثّل فضل الذات في ائتلاف شتات الذاكرة وليس الخاص ترجمة جزئية لها وإن كان لايستحضر إلّا نتفا منها، وإنّما هو تحويل لها إلى صورة جديدة يكاد يضمحلّ فيها الأصل فلا تبقى منه غير معالم قيمة. ولذلك فإنّ الشاعر ليس مجرّد صانع للألفاظ وإنّما هو منتج لوجود خاص في صورة نظمية خاصة. ولعلّ العمل الفنّي يبلغ من التعقيد والامتناع عن الشرح على قدر إدراكه لحظة الاختصاص القصوى. لكن الشاعر يريد أن يعطف القلوب على القيم وأن يسير شعره في جمهوره يتمثّلون به وتتغنّى به الركبان، فهو لذلك يصرّح بحقائق عامة يمتلك بها آلة السير والذيوع، ويجري تلك الحقائق في صيغ نموذجية مشتركة، إلّا أنّ هذا المشترك قد تشكّل على لسان فرد يتحمّل وحده جريرة لسانه في ما يفصح به عن رؤية للوجود وفي ما يجلو به ذاته. ولذلك لايتيسّر السبيل إلى دراسة الجزئيات الخاصة إلّا بتدبّر الأبنية العامة، فهي السبيل إلى تدبّر ما يميّزها. إنّ الرهان في الدراسات الإنشائية

اليوم هو التأسيس النظري للخاص والإفضاء إلى جهاز يصف كيفيات الاختصاص. وليست السبيل إلى هذا باليسيرة، ولا هي في مأمن من الإفضاء إلى بلاغة جديدة تقنّن فعل الاختصاص. ينبغي أن تحقّق كلّ قراءة إنشائيتها طالما كان لكلّ خاص إنشائيته، وأن يتحرّر النظر من هيمنة الكلّيات المفرَدة.

شاع في الفكر التقليديّ أنّ الجميل هو ما به ترقى الأشياء إلى صورة المثال وشاع أنّه، شأن الفضيلة، وسط يتوخّى فيه مسمّيه الاقتصاد ويتنكّب الافراط، فهو اللائق الذي ينفي مسمّيه ذاته عند التسمية ويحتمي بأعراف الناس وعاداتهم فيه، ولكنّنا ندرك اليوم أن لا وجود لنظام شموليّ للجميل طالما كانت له هوية تدلّ عليه. هوية الجميل طرافته وإن انتسب إلى الجدّ الأكبر. تلك هي طرافة الشعر العربيّ وإن تأسّس على الاتّباع : يبتذل الجواهر ويصرّفها في طينية الفنّ إذ يسائل ما يبدو جوهريّا، ويجعل فساد السرمديّة سبيلا إلى الجميل. بذلك يغدو فعل الاتّباع حدثا ينقذ الموروث من موات المطلق، وتغدو الذاكرة فعل حداثة وائتلاف في نصوص كاد يشرّدها العمود ويعطّل سيرها. ليست الخصومة بين القديم والمحدث خصومة مفاضلة، وليس النموذج سلسلة من الأعيان الثابتة، وليست الفروع ممكنات كانت كامنة فجلاها الخاص، وإنّما هي خصومة في ماض تكبّله طقوس السرمديّة وراهن يروم ان ينتسب، وهي خصومة في نموذج بدا جليّا أنّه كائن يحيا في طينية اللغة، يقوّضه الإنجاز الخاص ليعيد بناءه بناء خاصا لذلك يزعم كلّ صوت أنّه هو الصائح المحكي والآخر الصدى.

ملاحظات أوّليّة في فنّ الشعر عند جرير

جرير شاعر القرن الأوّل المتقدّم، شغلت أشعاره وأخباره القدماء فتردّدت في مجالسهم ومصنّفاتهم وتمثّلوا بها في شؤون حياتهم، وجعلوا شعره أصلا لما جاء بعده والصورة الخاصة التي تحقّق فيها المثال. فهو الشعر الجامع، في مسالكه جرت نماذج من ضروب الشعر المختلفة، وفي ضوئه تدبّر النقّاد آراءهم في الشعر وجرّبوها .فهو الميزان في الجودة، والمحكّ في اتّباع سمت العرب وطرائقهم في الفنّ، لذلك تشبّه به الشعراء المحدثون وانشغل المعاصرون بخصائص فنّه لا سيّما في غرضي المديح والهجاء. وسنوجّه اهتمامنا في هذا العمل إلى محاور ثلاثة:

- تعامل القدماء مع جرير
- المدح في ديوان جرير
- الهجاء في ديوان جرير

1 - الشاعر وأخباره

أبو حرزة جرير بن عطّية بن الخطفى، من بني كلب بن يربوع من تميم ومواطن أهله اليمامة. ولد في الثلث الثاني من القرن الأوّل وقضّى شبابه في قبيلته باليمامة وظلّ متعلّقا بها وإن تنقّل من حين إلى حين آخر إلى البصرة أو دمشق أو المدينة حتّى وفاته بواحة "مرّوت" باليمامة ما بين 110 و114هـ.

بدأ حياته الشعرية بنقائص ضدّ شعراء محلّيين ثمّ تحوّل إلى الفرزدق " ولجّ الهجاء [بينهما] نحوا من أربعين سنة[1] شمل بهجائه أغلب شعراء زمانه[2]. مدح بني أميّة ولازم الحجّاج زهاء العشرين سنة[3] وطبّقت أخباره وأشعاره الآفاق وهو لا يزال حيّا. واشتغلت مصنّفات النقد والأدب به واقترن ذكره بالفرزدق والأخطل.

قال أبو الفرج: "والفرزدق مقدّم على الشعراء الإسلاميين هو وجرير والأخطل (...) وقد تكلّم النّاس في هذا قديما وحديثا وتعصّبوا واحتجّوا بما لا مزيد فيه، واختلفوا بعد اجتماعهم على تقديم هذه الطبقة في أيّهم أحقّ بالتقدّم على سائرها"[4]. واضح أنّ القدماء أجمعوا على تقدّم الثلاثة. أقرّ بهذا الشاعر والناقد إلّا أنّهم اختلفوا في أيّهم أولى بالتقدمة، والتمسوا الحجّة في ذلك من أشعارهم[5] فامتلأت بها مجالسهم[6] واستمرّت الفتنة فيهم، وهي الفتنة الكبرى الأولى في الأدب، إلى زمن الصوليّ، ولم تخب جذوة أشعارهم بعد بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي تمام والبحتريّ، وشارك في الجدل في شعرهم النحويّ والناقد ورجل السلطة والرّاوية والشاعر، وتوفّر لهم بإنتاجهم ما يحقّق آراءهم في الشعر، ووضعوا فيهم من الأخبار ما يضيق عنه المجال، وسنقتصر منها على ما يمثّل وجوه التعامل مع جرير وشعره.

شاع أنّ جريرا من اللذين "هجوا فوضعوا من قدر من هجوا [شأن]

---

(1) ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ت محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ص389.

(2) أبو الفرج الاصفهاني، كتاب الأغاني، الميئة المصرية للكتاب، 1993، ج8، ص14/ 28.

(3) نفسه، ج8، ص285.

(4) نفسه، ج21، ص 393.

(5) قال الصولي: "وما رأينا جريرا والفرزدق يتقدّمان الأخطل عند من يقدّمهما بإيمانهما وكفره، وإنّما لتقدّمهما بالشعر".

انظر الصّولي، أخبار أبي تمام، ت محمد عبد الوهّاب عزّام، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط الثانية، 1980، ص 174.

(6) ابن المعتزّ، طبقات فحول الشعراء، ص299.

زهير والطرفة والأعشى والنابغة"[7] لذلك لم يرفع بنو نمير رأسا بعد بيت جرير إلّا نكس بهذا البيت[8] وصنعت الأخبار في ما يجد خصمه من العناء والموت أحيانا[9] لنجاعة شعره وعميق أثره في الناس، وجرت أشعاره مجرى الأحاجي، وتمثّلوا بها[10] في تصاريف حياتهم، ووضعت فيها الأصوات ونسبت إليه آراء في المغنّين[11]، وجعل راوية لأخبارهم[12] ومورّثهم الشعر[13]، واتّصل بهم وسافر إليهم لينصت إلى ما وضعوا في أشعاره من أصوات[14] ولذلك سارت أشعاره في كتب الأخبار والتاريخ وجرت فيها مصادر معرفة وأقيسة في الإفتاء: أمر الحجّاج بن يوسف (ت 95 هـ) بأن تضرب عنق سعيد بن جبير وقد نكث ببيعتين لأمير المؤمنين، وجعل مرجعه في هذا الأمر قول جرير:

يا ربّ ناكث بيعتين تركته وخضاب لحيته دم الأوداج[15]

وأعرض الخليفة المنصور (ت158هـ) عن الزواج بأخت هشام بن عمرو التغلبي لبيت قاله جرير في بني تغلب:

لا تطلبنّ خؤّولة في تغلب فالزنج أكرم منهم أخوالا

---

(7) الجاحظ، البيان والتبيين، ت عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1997، ج4، ص83.

(8) نعني قوله:

فغضّ الطرف إنّك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا.

(9) من ذلك قوله:

ستطلع من ذرى شعبى قواف على الكنديّ تلتهب التهابا

فيزعم الناس أنّه لمّا بلغته "هذه الأبيات كمد فمات". انظر طبقات فحول الشعراء، ص447.

(10) ابن الأثير، المثل السائر في الشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1971، ج3، ص95.

(11) الأغاني، ج2، ص 235 و261.

(12) نفسه، ج 2، ص365.

(13) نفسه، ج5، ص 274.

(14) نفسه، ج5، ص 305/ 306

(15) 1 الطبري، تاريخ الطبري، دار المعارف بمصر، ج6، ص490، ج1، ص137.

قال: "فأخاف أن تلد لي ولدا فيعير بهذا البيت"[16] وهذا يعني أنّ الشعر، وإن كان يستند إلى واقع معلوم، فإنّه ينتج واقعا جديدا. ليس العيب الذي يلحق مهجوّ جرير كائنا فيه قبل النصّ، وإن كان فيه ما يؤهله إليه، وإنّما هو ناشئ في النّص الشعري[17]، لاحق بالمهجوّ بعدئذ، يمثّل سمة من سماتة الدّائمة. وهذا يعني أ نّ ما يدّعيه الشاعر على خصمه، يغدو وحدة تصويريّة مؤرّخة، إذا ما كان الشارح أو المؤرّخ لا يسلّمان بها، فإن أثرها يسير في النّاس سير الحقيقة العامّة، يسلّم جمهور الشاعر بها ويستأنفون الواقع منها، وبذلك يعيد الشعر تشكيل الوجود في وجود اللغة ويصوّر أحوال عصره. ولذلك تردّدت في كتب التاريخ أشعار جرير[18].

إنّ سير الشعر وذيوعه ونهوضه بوظيفة في المجتمع هي أمارات قيمة إن لم يكتسبها النصّ الشعري بخصائص إنشائه فقد حصلت له بهيئة تقبّله. ولكن جوائز الأمراء وهداياهم هي أيضا أمارة قيمة، بل هي الميزان في القيمة[19]، ولذلك كان مروان بن أبي حفصة يفاخر بشعره "وليس له فخر قديم ولا حديث غير الشعر (...):

ما نالت الشعراء من مستخلف ... ما نلت من جاه وأخذ بدور
عزّت معا عند الملوك مقالتي ... ما قال حيّهم مع المقبور"[20].

و لذلك تعددت الأخبار التي تظهر مغانم جرير من الشعر[21] إمعانا

---

(16) نفسه، ج8، ص35 وكذلك الديوان، ج1 ص65.

(17) Le texte(...) fabriqué à l'aide de matériaux fournis par l'histoire; est porteur de capacité de changer celle-ci; produit, il produit à son tour. » P. Zumthor, Essai de poétique médiévale, Seuil, 1972, p31.

(18) تاريخ الطبري، ج1، ص378/ 379، وج5، ص113، وج6، ص490، 497، 506، 549، 611، وج8 ص35 وص663.

(19) الصولي، أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، نشر هيورث دن، دار المسيرة، بيروت، 1979، ص14.

(20) ابن المعتزّ، طبقات الشعراء، ت عبد الستّار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط 2، 1968، ص46.

(21) الأغاني، ج8، ص49، 65، 67.

في إقامة الحجّة على تقدّمه، بل إنّ الأخبار جعلت الفرزدق من حفظة شعره[22]، وعمر بن العزيز، الخليفة، ممّن وضعوا في شعره الأصوات[23]. وهكذا تحقّقت القيمة في شعر جرير في سيره وتمثّل النّاس به، وفي ما تعهّدوا به شعره بإعادة إنتاجه، وفي ما نال صاحبه به من سنّي الجوائز وكذلك في ما غدا به هذا النتاج فعلا منتجا للمعرفة والتّاريخ.

شاعت إذن الأخبار في شعر جرير وسيره في النّاس، وشاعت الأخبار التي تنزّل جريرا منزلة النّاقد في تقدير مراتب الشعراء والحكم بينهم[24]. فهو يتهيّب الأحوص[25] ولا يرى شأنا بعيدا لذي الرّمة[26]، وشبّهت منزلته من شعراء الإسلام بمنزلة الأعشى من شعراء الجاهلية. فهو أستاذهم[27]، لذلك أقرّ الرّاعي النميري، خصمه، بأنّ "الإنس والجنّ لو اجتمعت ما أغنوا فيه شيئا"[28]، ولذلك أيضا قال أبو مهدي الباهليّ، وهو من علماء العرب، "لا يزال الشعراء موقوفين إلى يوم القيامة حتّى يجيء جرير فيحكم بينهم"[29]. وعموما فقد جُعل شخص جرير وشعره المحكّ في تقدير شعر شعراء القرن الأوّل وقطب الرحى في فنّهم، فجُعل شعره النموذج في المدح[30] وميزان القيمة في الهجاء. "حكي عن عمارة أنّ جدّه جريرا قال: يا بنيّ إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة فإنّه يُنسى أوّلها ولا يحفظ

---

(22) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر 1966، ج1، ص469.

(23) الأغاني، ج9، ص253.

(24) نفسه، ج4، ص393.

(25) سئل أن يهجو الأحوص فقال "لا أهجو شاعرا هذا شعره" انظر الأغاني، ج4، ص263.

(26) قال في شعر ذي الرّمة "نقط العروس وبعر ظباء (...) تبقى أوّل مرّة يوما ثمّ تذهب" انظر المرزباني، الموشح، دار نهر النيل، القاهرة، د. ت، ص227.

(27) نسب إلى يحي بن الجوني، راوية بشّار أنّه قال: "أعشى بني باهلة أستاذ الشعراء في الجاهليّة وجرير بن الخطفى أستاذهم في الإسلام"انظر الأغاني، ج9، ص112.

(28) أخبار أبي تمام، ص18.

(29) الأغاني، ج8، ص73.

(30) تاريخ الطبري، ج8، ص663.

آخرها، وإذا هجوتم فخالفوا"[31] سارت المختارات من شعره نماذج في مصنّفات الأدب والبلاغة. فشعره مثال في الحشو المحمود[32] وفي الطّباق[33] وفي التجنيس كقوله:

وما زال معقولا عقال من الندى

ومازال محبوسا من الخير حابس[34]

أو قوله:

أتصحو بل فؤادك غير صاح

عشيّة همّ صحبك بالرّواح[35]

وقد امتزج فيه التجنيس بالطباق[36] وجعل شعره مثالا في التصدير[37] والالتفات[38] وفي الاستطراد[39]:

لمّا وضعت على الفرزدق ميسمي

وضغا البعيث، جدعتُ أنف الأخطل

والمحصّل من كلّ هذا أنّ أشعار جرير استمرت زمنا طويلا مرجعا أكيدا من مراجع البلاغيين في التمثيل لإجراءات البديع وسبله. وهذا يعني أنّ شعره، وإن لم يرد في كتب الاختيار الأولى، فقد جُعل أصلا لمن

---

(31) العمدة، ج2، ص128.

(32) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ت علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، 1986، ص48.

(33) نفسه، ص315.

(34) نفسه، ص328 وكذلك العمدة، ج1، ص324.

(35) الديوان، ج1، ص87.

(36) العمدة، ج2، ص13.

(37) نفسه، ج2، ص4 وكذلك كتاب الصناعتين، ص385.

(38) نفسه، ج 2ص 45وكذلك كتاب الصناعتين، ص392.

(39) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ت أحمد بدوي، الجمهوريّة العربيّة المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،، القاهرة، دت، ص81 وكذلك العمدة، ج2، ص39.

بعده، فهو الصورة الخاصّة التي تحقّق فيها المثال. وإذا كان قد شبّه بالأعشى وقال أبو عمر وابن العلاء: "هما بازيان يصيدان ما بين العندليب إلى التركي"[40] فقد رُدّ إليه أبو نواس[41] والمتنبيّ[42] وجعله الآدمي شاعرا نموذجيّا إن في إجراء اللفظ في موضعه أو في حسن القصيدة والخروج فيها من المرأة إلى الغرض[43] وجعل فحول الشعراء من بعده يحتذونه ويتصّرفون في معانيه بالتجويد[44] والنقلة من غرض إلى آخر[45]، وأقام شعره حجّة يقارع فيها أبا تمّام في ما "انحرف" فيه عن الشعراء وسننهم[46].

شاعت إذن الأحكام التي تصنّف جريرا شاعرا نموذجيّا. فهو يجمع بين الرجز والقصيد[47]، وشعره هو الذي يستجيب إلى تطلّعات العامة من النّاس. حكى الصولي أنّ جريرا "قال لبعض الرّواة: أسألك بالله من أشعر عندك أنا أو الفرزدق؟ فقال: واللّه لأصدقنّك. أمّا عند خواص النّاس وعلمائهم فهو أشعر منك، وأمّا عند عامة الناس ودهمائهم فأنت أشعر. قال: غلبته وربّ الكعبة وتقدّمته. متى يقع الخاص من العام[48]. فالشيوع سبيل إلى التداول ثمّ يكون الاسحسان دليلا على بلوغ الشعر مرتبة الجودة في نوعه. فهو يجمع بين الرجز والقصيد ويحسن ضروب الشعر المختلفة

---

(40) الشعر والشعراء، ج1، ص465.

(41) المثل السائر، ج3، ص252.

(42) الحاتمي، الرسالة الموضّحة، ت يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1965، ص64/ 65.

(43) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ت السّيد صقر، دار المعارف بمصر، ط4، القاهرة، 1992، ج2، ص312.

(44) الآمدي، الموازنة، ت عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ج3، ص78.

(45) الموازنة، ج1، ص71.

(46) نفسه، ج1، ص221.

(47) البيان والتبيين، ج 1 ص209. إلّا أنّ الجاحظ جرّده من هذه الميزة في موطن آخر من الكتاب. نفسه، ج 4 ص84.

(48) أخبار أبي تمّام، ص219.

وإنّك واجد لضروبه المختلفة نماذج من شعره[49] فشعره هو الشعر الجامع، تشبّهت به الشعراء وودّوا أن يكون لهم شيء من خصائص فنّه. نُسب إلى الأخطل أنّه قال: "أمّا جرير فأنسبنا وأشبهنا "[50] أقرّ الفرزدق بحاجته إلى رقّة شعره[51] وإن كانا يغترقان من نهر واحد[52] وكان شيطانهما واحدا[53] تحسّر بشار لإعراض جرير عن هجائه[54] وتعزّى بشعره إذ توفّي له أحد أبنائه[55] وتشبّه به البحتري[56] وهذا يعنى أنّ منزلة جرير، شاعرا نموذجيا، استمرّت بعد الشعر المحدث، وتردّدت في أحكام الشعراء أصداء قول مروان بن أبي حفصة فيه، وكنّا قد ذكرنا بيتين من هذه القصيدة:

ذهب الفرزدق بالفخّار وإنّما حلو القصيد ومرّه لجرير

ويبدو أنّ هذه الأحكام قد فتحت مسالك البحث في شعره وكيّفت وجوه التعامل معه والتمس فيها النقّاد ما تدبّروا به آراءهم في الشعر وجرّبوها في ضوء شعره. أقرّوا بأنّ له طريقة في الشعر يتميّز بها فنّه وينسب إليه. قال المرئيّ: "هذا واللّه كلام جرير ما تعدّاه قطّ" وقال الفرزدق: "هذا شعر ابن الأتان"[57]. وجعل ابن سلّام" أهل البادية والشعراء بشعر جرير أعجب"[58]. وذهب ابن قتيبة إلى أنه "أحسن الناس تشبيها"[59]، وقضى له الأخطل والفرزدق بأنّه "أتى من سير الشعر ما لم

(49) وهذا معنى قولهم "شعر جرير يجئ سابقا ومصلّيا وسكيّيا" انظر الأغاني، ج8، ص60/ 61.

(50) الشعر والشّعراء، ص467.

(51) الأغاني، ج 8، ص72.

(52) طبقات فحول الشّعراء، ص377.

(53) الأغاني، ج 8، ص23.

(54) نفسه، ج 3، ص143 وكذلك العمدة، ج 1، ص110.

(55) الأغاني، ج3، ص220.

(56) أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، ت صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العربي.

(57) الأغاني، ج8، ص58.

(58) طبقات فحول الشعراء، ص375.

(59) الشعر والشعراء، ص466.

[يؤتيانه]"[60]، واحتجّ من قدّم جريرا بأنّه "كان أكثرهم فنون شعر وأسهلهم[61] لفظا وأقلّهم تكلّفا وأرقّهم نسيبا"[62]. ولذلك جعله صاحب الوساطة نموذجا في الاسترسال إلى الطبع[63]، وأثبت له قصيدة هي عنده المثال في "تناسب أبياتها وازدواجها واستواء أطرافها واشتباهها وملاءمة بعضها لبعض مع كثرة التصرّف على اختلاف المعاني والأغراض"[64]. ويبدو أنّ فنّ التصرّف هو الذي تميّز به شعر جرير عند القدماء. والتصرّف هو كيفيّة في تبرير المعنى وهيئة في التفرّد بما هو عام. وقد جعل[65] البحتري، شاعر التصرّف، مرجع النقّاد في هذا المبحث، ونُسب إليه أنّه كان يفضّل الفرزدق على جرير لأنّه "يتصرّف من المعاني ما لا يتصرّف فيه جرير ويورد منه في شعره في كل قصيدة خلاف ما يورده في الأخرى"[66]. نازع النّقاد البحتري، وبيّن العسكري أنّ جريرا "يلين إذا شاء ويشتدّ إذا أراد (...) والفرزدق يجري على طريقة واحدة"[67] وفصّل ابن الأثير القول في هذه المسألة وبيّن "الأساليب التي تصرّف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بالقين"[68].

ومهما يكن من الأمر فإنّ جريرا لم يكن ليبلغ عند القدماء درجة

---

(60) الأغاني، ج8، ص318.

(61) شاع نعت أشعار جرير بهذه الصفة. انظر كتاب الصناعتين، ص140.

(62) الأغاني، ج8ص5. وقال أيضا: "وأمّا من كان يميل إلى أشعار المطبوعين وإلى الكلام السمح السهل الغزل فيقدّم جريرا". نفسه، ج21، ص394

(63) علي بن عبد العزيز الجر جاني، الوساطة بين المتنبيّ وخصومه، ت محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسي البابي الحلبي، ط4، 1966، ص24/ 25.

(64) نفسه، ص310.

(65) أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللغة، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، جانقي 2001، ص365، 441.

(66) كتاب الصناعتين، ص24 وانظر كذلك "أخبار البحتري"، ص174/ 175 وكتاب "العمدة"، ج2، ص105.

(67) كتاب الصناعتين، ص24.

(68) المثل السائر، ج3، ص280/ 281.

الكمال التي ما بعدها كمال. فقد بُهرجت أشعاره هو أيضا وصنّف الكثير من أبياته السائرة في ضرب الشعر الذي حلا لفظه وتأخّر معناه[69] و لم يعدم النّقاد المتأخّرون نماذج من شعره يمثّلون بها لهذا الرأي.

أورد بهاء الدّين المنشئ الإربلي أبياتا لجرير في طيف الخيال ثمّ قال: "وأبيات جرير، وإن خلت من معنى في الطيف مبتكر فهي حلوة الألفاظ سهلة[70] عيبت عليه بعض مطالعه[71] وطريقته في مخاطبة الخلفاء والأمراء[72] واستعمال اللفظ غير موضعه[73] وغيرها من العيوب التي لا يخلو منها جريان اللفظ في الشعر.

تلك هي مجمل آراء القدماء في الرجل وشعره وسنحاول الآن أن ننصت إلى ديوانه من خلال غرضي المدح والهجاء.

2. الشعر

صُنّفت الدواوين في شعر جرير منذ مطلع القرن الثالث[74] واعتنى به المعاصرون، وطبع ديوانه أوّل مرّة سنة 1895. يضّم الديوان 160 من القصائد والمقطّعات[75]، وقد نزع في قصائده إلى المطوّلات. تجاوز في ثلاثين منها الخمسين من الأبيات، وتجاوز في بعضها المائة. وقد جرت

---

(69) كتاب الصناعتين، ص4 وهو رأي العتبي وقد استضعفه العسكري وإن أورده فقال: "وأنا لا أعلم معنى أجود ولا أحسن من معنى هذا الشعر".

(70) التذكرة الفخرية، ت نوري حمّودي القيسي وحاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1984، ص88/ 89.

(71) العمدة، ج1، ص222.

(72) الموشّح، 164و165و كذلك عيار الشعر، ص95/ 96.

(73) كتاب الصناعتين، الصفحات 88/ 110/ 112.

(74) ديوان جرير، ت نعمان محمد أمين طه، دار المعارف بمصر، ط1986، 3، ج1، ص18/ 19.

(75) اعتبرنا مقطّعة كلّ ما لم يتجاوز الثمانية من الأبيات وكانت قصيدته في رثاء ابنه سوادة (ق173) هي الميزان في هذا وقد رواها أبو الفرج في تسعة أبيات أي بزيادة بيت عمّا هي عليه في الديوان. الأغاني، ج8، ص1.

هذه القصائد على التدرّج في الطويل والوافر والكامل ثمّ البسيط وبدرجة أقلّ الرجز والمتقارب، وهيمنت من حروف الرويّ فيها الرّاء والميم واللام والدّال، وهي اختيارات تشاكل نزعة العصر المهيمنة[76] والمطّلع على ديوان جرير يتبيّن أنّه شاعر هجّاء في المقام الأوّل. فقد شغل الهجاء زهاء الثلثين من أشعاره، أطلقه خاصّة في الفرزدق والأخطل والبعيث وقبيلة التيم. وخصّ بالمدح بني أميّة وبعض رجالات عصره. أمّا أغراض الشعر الأخرى ومعانيه فتمثّل زهاء 5% من جملة أشعاره، وقد جرت أكثر ما جرت في المقطّعات. فرثى وتغزّل وفاخر وشكا وأنشأ في معان طريفة أخرى مثل المقطّعة (287) في حبس عمر بن الهبريّة أو (م159) في التغنيّ بزوجته أو (م226) في الدفاع عن ابنته وقد كرهت من خطبها. ولم يتّبع جرير نحوا واحدا في نظام التوسّع في قصائده. فإذا ما كانت جلّ القصائد ذات مطلع، ولاسيما قصائد المدح، فإنّ هذه المطالع متنّوعة وكذلك أقفال القصائد، وهي قليلة، ولا سيما في الهجاء. أمّا المخالص فنزرة.

وما نخلص إليه أنّ شعر جرير جرى في أغراض الشعر ومعانيه المعهودة ورافق، في ما استحضر من الوقائع وفي ما استقدم من القيم، أحداث عصره وثقافته، إلّا أنّ نظام ائتلاف المعاني جاء محكوما بغرض المدح.

1.2. المدح

أنشأ جرير (45) قصيدة في المدح، جلّها (31) في عبد الملك بن مروان وأولاده، إلّا أنّه لم يختصّ بممدوح واحد[77] وإن جعلته بعض الأخبار يفني عمره في مدح الحجّاج[78] ويلاحظ الدّارس أنّ قصائد المدح

---

(76) Jamal Eddine BENCHEIKH. poétique arabie; éd authopos; Paris; 1975; p120 et pages suivantes.

(77) تردّد عبد الملك بن مروان في أن يأذن له في الإنشاد: إنّما أتت للحجّاج "انظر الأغاني، ج8، ص288/ 289.

(78) نفسه، ج8، ص285.

من شعره، لا تجري على شكل نمطي وإنّما هي سلسلة من لوحات متنوّعة، بعضها في النسيب ووصف الأطلال، وبعضها الأخر في شكوى الشيب والزمان والنّاس، أو في استجداء الممدوح وحثّه على النوال. وهي مكوّنات غير ثابتة في النصّ، إن في جريانها أو رتبتها من بنائه. وليس ثمّة غير المدح نواة لازمة في كلّ نصّ تمحّض لهذا الغرض. وإذا ما كانت اللوحات التي تصاحب المدح تردّد أشعار الأوائل من الجاهليّة في "ذكر الديار والدمن والآثار (...) وفي [شكوى] شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة (...) وفي النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الرّاحلة والبعير"[79] وتعيد إنتاجها، فإنّها في ما تصوغها ثانية، تجري على أنحاء متعدّدة متنوّعة تحكي مغامرة الشاعر المدحيّة في الظفر بشكل أمثل.

مكوّنات المدحية إذن هي النسيب (أ) والرحلة (ب) والشكوى (ت) والمدح (ث) والاستجداء (ج) . ويمكن أن نحصر نظامها في الأشكال الأتية :

1.1 نسيب (أ) +مدح (ث) ومثاله (ق28)

2.1 نسيب (أ) + شكوى (ت) + مدح (ث) ومثاله (ق4)

3.1 نسيب (أ) +مدح (ث) + استجداء (ج)

1.2 نسيب (أ) +رحلة (ب) + مدح (ث) ومثاله (ق13)

2.2 نسيب (أ) +رحلة (ب) + شكوى (ت) +مدح (ث) ومثاله (ق29)

3.2 نسيب (أ) +رحلة (ب) + مدح (ث) +رحلة (ب) ومثاله (ق55)

1.3 رحلة (ب) +مدح (ث) + استجداء (ج) ومثاله (ق217)

2.3 رحلة (ب) +مدح (ث) + استجداء (ج) ومثاله (ق217)

ومحصّل هذه الأشكال، وهي ثلاثة في الأصل والبقيّة متفرّغة عنها، أن مكوّناتها، عدا المكوّن المدحي، غير ثابتة إن في جريانها أو في رتبتها

(79) الشعر والشعراء، ص74/ 75.

من نظام القصيدة. وهذا يعنى أنّ تجارب الأوائل في قصيدة المدح، لم ترتق بعد إلى مرتبة النموذج، ولم تتمخّض عن شكل إطاريّ عام قابل لأن يعاد إنتاجه إنتاجا خاصّا في سياقات مختلفة[80]، وإنّما ظلّ النموذج مشروعا، ينزع إليه جرير ونظراؤه من شعراء القرن الأوّل وتترافد هممهم عليه بالتعهّد والتصرّف لا يكاد يبلغ به أحدهم شأوا، حتّى تنفتح فيه مسالك جديدة، فلكأنّما أعمالهم تنويعات لنغمة واحدة، تتحقّق الوحدة في بنائها بتركيب مكوّناتها الرئيسة، بعضها إلى بعضها الأخر، ويتحقّق التنوّع بكيفية التوسّع فيها وهيئة ترتيبها.

1.1.2 النسيب

النسيب والرحلة والمدح مكوّنات أصليّة في المدحيّة، أمّا الشكوى والأستجداء، ففضلتان يتوسّع بهما الشاعر. والنسيب متفاوت من مدحيّة إلى أخرى، فقد يختزله الشاعر في خمسة أبيات (ق28) أو أربعة (ق4) أو ثلاثة (ق46) . ولا يمكن تبرير هذا التفاوت بشخصية الممدوح وإن لم يتجاوز النسيب في مدح عمر بن عبد العزيز بضعة أبيات[81] لكن يبدو أنّ هذا القسم، في طوله أو قصره، يناسب قسم الرحلة مناسبة عكسيّة. فهما مكوّنان متعاوضان في نظام التوسّع من قصائد المدح عند جرير.

أمّا المعاني التي جرت في هذا القسم فشائعة، تشترك فيها جلّ قصائده. وهذا يعني أنّ صورة النموذج في النسيب قد اكتملت واستقرّت[82] هذا القسم موسوم بأسماء النّساء، وهي أسماء بعيدة عمّا شاع في قصائد

---

(80) Essai de poétique médiivale, p28 وذلك هو الشرط في النموذج عنده.

(81) بلغ النسيب في القصيدة (5) سبعة عشر بيتا وانحصر في (ق4) في ثلاثة أبيات، والقصيدتان في مدح عبد الملك بن مروان.

(82) R. Blachère, histoire de la littérature arabe, Adrieu Maisoneuve, Paris 1964, p 376 «L'élément caractéristique du cadre est le nasîbe».

وقد خصّ "بلاشير" بهذا الرأي الشعر العربي حتىّ منتصف القرن الأوّل من الهجرة، ولعلّ هذا الاكتمال المبّكر هو الذي حفز همم الشعراء إلى أن "يطلبوا" التفوّق فيه حتّى تمحّضت له قصائد الغزل و"أدرك" فيه عمر بن ربيعة مرتبة الفحولة.

أسلافه، وإنّما هي اسم البنت أو الزّوجة أو كنيتها، وظيفتها الإيهام بالتجريب خدمة لمقصد المبالغة والتهويل في قسمي الشكوى والاستجداء.

و في هذا القسم انتشرت أسماء الأماكن، وهي مياه وجبال لتميم أو من عمل اليمامة أو هي ممّا يعرض للشاعر في رحلته إلى الممدوح. فهي أماكن توهم أيضا بالتجريب. وصف الشاعر في هذا القسم الدّيار والمنازل والحيّ والربع، فشبّهه ببقيّة وشم في متون الأشاجع (4/ 192)[83] وصف الطلول، فهي قفر، غير معمورة (4/ 13) أو هي مثل حاشية البرود (/ 244)، وذكر الرياح وتحنانها، (8/ 16) و ما يفعله في الرمال نسيج جنوبها وشمالها (9/ 5) ، وذكر البرق (5/ 13) والسحب والأمطار. فهي مرزم (2/ 2) مزمزمة (9/ 5) غرّ، مباكير (3/ 13) مدجنة (9) ودعا للديار بالسقيا.

فسقى ديارك حيث كنت مجلجل

هزج ومن غرّ الغمام هطول

وفي هذا القسم ذكر الظعائن وارتحال المطايا (11/ 5) والوداع والنساء. (ق2)

بقر أوانس لم تصب غرّاتها نبل الرماة ولا رماح المستني

فالمرأة مزنة غرّاء أو هي درّة لا يواري ضوءها الصدف (11/ 16) كأنّها في الخدر قرن الشمس طالعة (6/ 55) ، مكسوّة البدن (12/ 16) ، تمُتّ إلى حسب ما فوقه حسب (7/ 5) . فشبّهها بالكثيب وقد تهيّلت أعطافه (6/ 5) ، ووصف حور عينيها (31/ 13) ومنطقها (6/ 11) وثغرها، فإذا هي ندى المسواك ريقتها (13/ 16) وفي المناصب من أنيابها عجف (12/ 16) وذكر خفرها (8/ 55) ودلالها (4/ 4) وجفاءها وإخلافها (6/ 2)

(83) الرقم الأيمن هو رقم البيت ويمثّل الأيسر رقم القصيدة.

ووصف خيالها وهو يتخطّى خداريّا من الليل داحسا (6/ 2) . قال من القصيدة (244) :

أحقّ أم خيالك زار شعتا وأطلاحا جوانب بالقيود
فلولا بعد مطلبنا عليكم وأهوال الفلاة لقلت عودي

وفي هذا القسم وصف مشاعره. فهو متيّم (6/ 2) محبّ، مغرم، غير صاح (1/ 4) . فذكر القلوب الصوادي (2/ 5) والجوانح والهوى والنوى (2-5/ 11) والعواذل (6/ 71) ووصف الهجر والنأي (6-7/ 8) وامتناع الرقاد وشماتة الأعداء (1-6/ 8) ووصف الأحزان والشوق وتشحاح الغراب وذكر القتل والقود والديّة (ق13) .

وعموما، فإنّ هذا القسم يؤلّف شتات الذاكرة ويصوغ النسيب صياغة نموذجيّة، لكنّه يحقق في النموذج أسباب التنويع والتصرّف.

فصُور الديار والظعائن والنساء وصورُ الشوق والصبابة والبين والنوى والأنا المتبرّم بالزمان وبالآخر، لا يكاد يخلو منها نسيب الشعراء المحدثين. وهذا معنى تحقّق النموذج في شعر جرير. وهو تحقيق مؤسس للتنويع، لأنّ هذه الصور، وان كانت جامعة، فإنّها ليست واحدة ثابتة منغلقة، وإنّما وفّر الشاعر فيها لمن بعده سبل إعادة إنتاجها والتصرّف فيها. فهو نموذج حيّ مؤهل للنموّ.

2.1.2 الرحلة

هو أيضا قسم متفاوت كما ذكرنا، متنقّل في نظام البناء، يفتتح به الشاعر القصيدة البتراء، أو يورده في القصائد الثلاثيّة مخلصا إلى المدح أو في قسم القصيدة الأخير، عقب المدح يبرّره أو يرسم مآل الفعل والكلام، أي رحلة الشاعر إلى ممدوحه وسير القوافي إليه. وصف الشاعر في هذا القسم المجاهل والمناهل (9/ 2) ووصف المفاوز (21/ 13) والديمومة واليهماء ومخاطر السير فيها (13/ 2) قال من القصيدة (29)

20 كأنّ حداتنا الزّجلين هاجوا بخبت أو سماوته نعاما
تخاطر بالأدلّة أمّ وحش إذا جازوا تسومهم الظّلاما
مخفقة تشابه حين يجري حباب الماء وارتدت القتاما

ذكر الحمام الذي يبيض في أرجائها (10/ 2) ووصف الثلوج والصحراء والهواجر (19/ 13) ووصف السير وثيران الوحش في الطريق. قال من القصيدة (44):

15 بها الثيران تحسب حين تضحي مرازبة لها بهراة عود
كأنّ المنعلات وهنّ جدب عصيّ الضال يخبطه الجليد
وقد لحق الثمائل بعد بدن وقد أفنى عرائكها الوخود
نقيم لها النّهار إذا ادّلجنا ونسري والقطا خرد هجود
وكم كلّفن دونك من سهوب تكلّ بها المواشكة الوخود[84]

واعتنى خاصّة بوصف الإبل، فهي عيديّة (17/ 13) خوص العيون (18/ 13) أعتاق (30/ 29) كأنّها فنيق (12/ 63) . وشبّه أعناقها بالسيوف (ق63):

13 من المهارى التيّ لم يفن كدنتها
كرّ الروايا ولم يحدجن في العير

قد أنضاها الترحّل ولبست من عرق السير جلبابا (ق55):

حتّى اكتست عرقا جونا على عرق تضحي بأعطافها منه جلابيب
عيديّة كان جوّاب تنتّجها وابنا نعامة والمهريّ مكعوب
ينهضن في كلّ مخشيّ الردى قذف كما تقاذف في اليمّ المرازيب

وعموما، قد كانت الرحلة، وهي سبيل الشاعر إلى الممدوح، سبيلا إلى وصف المكان على شاكلة الأوائل والمفاخرة بتوحّشه والنزوح بصور البادية وألفاظها إلى الحواضر.

(84) الديوان، ج1، ص289.

3.1.2 المدح

هو في الأصل أهمّ مقطع في قصيدة المدح وأطول مكوّن فيها يأتلف ضرورة إلى مكوّن نظير على الأقلّ، نعني النسيب أو الرحلة، وقد يتّسع الائتلاف إلى غيرهما من مكوّنات الفضلة أي الشكوى أو الاستجداء. وإذا ذكرنا أنّ القصائد التي تمحّضت لغرض المدح لم ينزع فيها الشاعر إلى المطوّلات، عدا بعضها مثل القصائد 29-44-257، أدركنا أنّ هذا المقطع لم يكن مطوّلا، وهو، شأن نظيريه، متفاوت، يرد عموما في حدود العشرين من الأبيات، وقد ينحسر إلى ستّة أبيات (ق63) أو بيتين (ق46)، وقد تجاوز القول فيهما العشرين من الأبيات. وسواء كان ما نسب إلى جرير من حكم قيمة في بناء المدحيّة[85] إنتاجه على الحقيقة أو ممّا نسب إليه لتبرير نظام قوله في هذا الغرض، فإنّ الذّي نخلص إليه أنّ هذا العزوف عن الإطالة في المكوّن المدحي بدا لنا مرتبطا بما كان يرجو الشاعر لشعره من السير وحسن الذيوع والانتشار وسهولة الحفظ.

في هذا القسم صرّف الشاعر قيم الأوائل ومفاخرهم، فنعت بها ممدوحه وأسند إليه من الصّفات ما يثبّت النموذج القيمي. فممدوحه نقيّ النسب، شريف المحتد. قال من القصيدة (41)

19. ألفيت بيتك في العلياء مكّنه
أسّ البناء وما في سوره هدم

بل هو من الهجان الكرام «الصريح الأمحض» (17/ 182) في عدّة من أهله (23/ 24 و28) لذلك قال من القصيدة (4):

20 فقد وجدوا الخليفة هبرزيّا ألفّ العيص ليس من النواحي
فما شجرات عيصك في قريش بعشّات الفروع ولا ضواحي

وتغنّى بانتصاراته وذكر أيّامه (26/ 8) ووصف بطشه. قال من القصيدة

(85) العمدة، ج2، ص128.

(70) في وصف الحجّاح:

وخافوك حتّى القوم تنزو قلوبهم

نزاء القطا ضُمّت عليه الحبائل

ومازلتَ حتّى أسهلت من مخافة

إليك اللّواتي في الشعوف العواقل

لكنّه وصف أيضا حمايته الجار والمستضعف (18/ 183). قال في مدح عمر بن عبد العزيز (ق73):

15 كم بالمواسم من شعثاء أرملة

ومن يتيم ضعيف الصوت والنظر

يدعوك دعوة ملهوف كأنّ به

مسّا من الجنّ أو خبلا من النّشر

ممّن يعدّك تكفي فقد والده

كالفرخ في العشّ لم يدرج ولم يطر

ولذلك جعل الشاعر جود ممدوحه بتجاوز ما كان المثال فيه. قال (ق8):

15 فما كعب بن مامة وابن سعدى

بأجود منك يا عمر الجوادا

وتغنّى بما غنمه من عطاياه. قال من القصيدة (16)

30 كم قد نزلت بكم ضيفا فتلحفني

فضل اللحاف ونعم الفضل يلتحف

كوما مهاريس مثل الهضب لو وردت.

ما في الفرات لكاد البحر ينتزف

إلّا أنّ المدح في ديوان جرير لا يخلو من نضال في سبيل بني أميّة وتغنّ بمفاخرها بحسب خطّة الممدوح. ينعت القائد بما يتبّت منزلته عند الخليفة وينشر نجاحه في النهوض بخطّته. قال من (ق34):

17 إذا الخليفة أوقد نار حرب رأى الحجّاج أثقبها شهابا

أمّا الخليفة فأمور الدنيا والدين موكّلة به. لذلك حرص الشاعر كلّما وجّه خطابه إلى خليفة أن يثبت استحقاقه الخلافة. فقد "قدّرها" له اللّه "كما أتى ربّه موسى على قدر" 21/ 730 قال من القصيدة (5):

27 اللّه طوّقك الخلافة والهدى والله ليس لما قضى تبديل

إنّ الخلافة بالذي أبليتمُ فيكم فليس لملكها تحويل

فممدوحه خليفة لخليفة (ق2):

17 ورث العنّة والأسنّة وانتمى في بيت مكرمة رفيع السلّم

و قيام الممدوح بشؤون الدنيا ممّا يثبت استحقاقه الخلافة، لذلك نعته الشاعر بنشر العدل (32/ 29) وإقامة العمارة (ق2):

11 إنّ الوليد خليفة لخليفة رفع البناء على البناء الأعظم

فعلا بناؤكمُ الذي شرّفتمُ ولكم أباطح كلّ واد مفعم

وتغنّى بحلمه (17/ 8) ولكن أيضا باقتداره وكسره شوكة الظالم (39/ 29):

قال (ق41):

25 يا أعظم النّاس عند العفو عافية

وأرهب النّاس صولات إذا انتقموا

ولذلك أطاعه المسلمون وأهل الذمّة وأدّوا له الجزية صاغرين (31/ 5) وانتشر الأمن وتألفت قلوب النّاس وصفوفهم. قال (ق45):

20 أنت المبارك يهدى اللّه شيعته

إذا تفرّقت الأهراء والشيع

وقال (ق46):

16 أثبثمُ زلَلَ المراقي بعدما كادت قوى سبب الحبال تقطّع

فأحّب الشاعرُ الحياة وازداد تعلّقا بها (23/ 44) ورجا النّاسُ من الخليفة ما يُرجى من المطر (8/ 73). قال (ق41):

16 أحيا بك الله أقواما فكنت لهم

نور البلاء الذي تُجلى به الظلم.

والقيام بشؤون الدنيا لا يكتمل للخليفة حتّى يقوم بشؤون الدين، فيهدم الكنائس ويرفع فوقها المساجد (11-23-24/ 2). قال في القصيدة (73):

22 فلن تزال لهذا الدين ما عمروا منكم عمارة ملك واضح الغرر

وقال أيضا (ق54):

11 ما إن تركت من البلاء مضلّة إلّا رفعت بها منارا للهدى

ويكسر شوكة كلّ ضال أثيم. قال (ق44):

28 وإن أهل الضلالة خالفوكم أصابهمُ كما لقيت ثمود

لذلك جُعل بيته في عبد العزيز بن الوليد المثال في المدح[86]. قال (ق217):

11 فلا هو في الدنيا مضيع نصيبه

ولا عرض الدنيا عن الدين شاغله

وما نخلص إليه أنّ المدح هو غرض الشعر المميّز في القرن الأوّل

(86) تاريخ الطبري، ج8، ص663.

وغرّته، في سبيله تنافس الفحول، وفي ضوئه وضعت شرائط الإنشاء. فحكم البيان في الكلام ونظام بناء القصيدة وشروط التنّقل بين وحداتها تنقّلا يراعي خصائص المخاطب وملابسات المقام في غير ما إطالة ممّلة أو تقصير مخلّ يحرم من لا يجوز حرمانه، واقتضاء الجزالة في المعاني والتهذيب في الألفاظ، كلّها أحكام[87] ترتّبت عن تدبّر أشعار المدح لشعراء القرن الأوّل إن بالتثمين أو التجريح. وإذا ما لم يكن شعر القرن الأوّل هو المصدر الرئيس في ما اغترف القدماء من شواهد في مصنّفاتهم، فإنّهم في ما عابوا على شعرائه من إطناب تجاوزوا به خطّة الممدوح، أو تقصير عن منزلة، أو فساد في المطلع[88]، إنّما كانوا يجوّدون شرائط المدح في ضوء تطوّر سنن الخطاب. وإذا ما كانت جلّ شواهدهم في المدح أشعار أبي تمام والبحتري وأبي الطيّب المتنبيّ، وكانوا قد حكّموا شعراء القرن الثاني في شعراء القرن الأوّل[89]، فإنّهم كانوا يدركون أنّ عوامل جديدة قد عرضت في ظروف الإنشاء تطوّر لها المدح.

بيّنا أن جريرا كان في نظام التوسّع في مدحيته كمن يجرّب صيغا متعدّدة ليظفر بصياغة مثلى هي شكل المدحية النموذجي، فتيسّر له بذلك أن يؤلّف شتات الذاكرة، وأن يرسي لمن بعده دعائم مرجع واضح المعالم والأصول، مناسب لظروف شفويّة الإنشاء، متنوّع التفريع، مؤهل لأن يتصرّف فيه ورثته من الشعراء، وأن يعيدوا إنتاجه. لذلك كان معدودا من الشعراء اللذين رفعوا من قدر من مدحوا، وجُعل نظيرا للأعشى، وهو "أوّل من سأل بشعره وانتجع أقاصي البلاد"[90]. إلّا أنّ الخاصة المميّزة لعبارة المدح في شعره، ولا سيما في المقطع الذي تمحّض للمدح، هي ما يمكن أن نسميّه اليوم بصياغة الشعار السياسي. فقد تلطّف جرير في صياغة

---

(87) العمدة، ج2، ص128.

(88) العمدة، ج1، ص222 الموشّح، الصفحات 164-165-173.

(89) حكى غير الصولي أنّ مروان بن أبي حفصة كان يقدّم "كثيّرا" في المدح على جرير والفرزدق. انظرالعمدة، ج2، ص131.

(90) الأغاني، ج9، ص109.

هذه الأبيات وخلّصها من غريب اللفظ وحوشيّه، وتخيّر لها منه ما كان ناجعا مفيدا، ووفّر لها من أسباب التوازن والتناغم عند التأليف، ما سارت به أبياته وطبّقت الأفاق وحقّقت في النّاس ما كان يُرجى لها من الأثر، لذلك حقّ له أن يفاخر ويقول (ن37):

7 في ليلتين إذا حدوت قصيدة بلغت عمان وطيّء الأجيال

2.2 الهجاء

الهجاء غرض من أغراض الشعر، تنافس فيه الفحول من الأوائل، وقيّده القدماء بشرائط انفتحت بها للشعراء سبيل التفنّن حتّى يحوّلوا القبيح إلى موضوع فنيّ، يشكّلون الجميل من مادته.وجعلوا الميزان فيه إدراك الشاعر موضع التعريض من التصريح، والتعفّف من الإقذاع[91]، ولذلك تجشّم الفحول ركوبه على ما فيه من مخاطر السقط في السباب المحض، ونوّهوا بما يغنم الموفّق فيه من الجدوى[92] وجرير من شعراء الهجاء المعدودين وان لم تكن له فيه منزلة المؤسّس. شاع الهجاء في شعره شيوعا لافتا، فالتمس له القدماء في رؤيا أمّه[93] وفي أخباره مع الشعراء[94] ما يوفّر له العذر فيه.

والحقيقة أن المبرّر الشخصي[95] ضعيف، لا سيّما أنّ التحوّلات

---

(91) العمدة، ج2، ص171-173.

(92) عاتب أحدهم مسلم بن الوليد لهجائه خزيمة بن خازم فأجابه صريح الغواني: "أمّا تعلم أنّ الهجاء آخذ بضبع الشاعر وأجدى عليه من المديح المضرع. انظر ديوان مسلم بن الوليد، ت سامي الدهّان، دار المعارف بمصر195،، ص381

(93) الأغاني، ج8، ص49.

(94) نفسه، ج8، ص14 / 28. وقد أجرى أبو الفرج في هذا الفصل حوارا مطوّلا بين الحجّاج بن يوسف وجرير، عدّد فيه الشاعر أسماء مهجويه وبيّن دواعي الهجاء بقوله في مفتتح الحوار: "و الله إني ما أظلمهم ولكنّهم يظلمونني فأنتصر".

(95) ذهب "بروكلمان" إلى أنّ الهجاء قد انتقل بعد مجيء الإسلام من"دائرة التناحر القبلي إلى دائرة التشاحن بين الأشخاص" والرأي عندنا أنّ التناحر بين القبائل لم ينحسر وإنّما تغيّرت صوره وصار الهجاء من عوامل استمراره. انظر كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، تعريب نبيه فارس، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص29.

الاجتماعيّة والسّياسية لتلك المرحلة، وتجربة السلف في فنّ الهجاء، كفيلة هي أيضا بأن تفسّر افتنان جرير وجريه فيه على نحو متميّز.ولا يعني هذا أنّ فنّ شعره في الهجاء هو غير فنّه في المدح، وإنّما بدا لنا أنّ ضربا من الخصائص قد تحقّق في نصّ الهجاء أكثر ممّا تحقّق في نصّ المدح.وإذا ما لم يكن من وكدنا، في هذا المقام أن نحلّل الخصائص الفنّية، فإنّنا نكتفي بالتنبيه إليها، إن في مستوى الاختيارات الإيقاعية أو النحوّية أو التصويريّة.

اطّرد في هذا الضرب من النّصوص أن تقوم الوحدة اللغويّة مقام وحدة وزنيّة تناسب مدى التفعيلة وتعزّز وظيفتها الإيقاعيّة[96] مثال ذلك من النقيضة (44):

18 وإنّـي /لـقـوّال /لـكـلّ/غـريـبـة/

ورود /اذا الـسّـري /بـلـيـل /تـرتّـمـا /

بل إنّ الشاعر قد يوزّع صدور الأبيات أزواجا تؤكّد نزعة الإنشاد في هذا الضرب من الشعر ومثاله النقيضة (48):

81 وأخزاكم عوف/كما قد خزيتم/ وأدرك عمّار /تِرات البراجم[97]

وفي هذه القصائد، اطرد أيضا نزوع الشاعر إلى صيغ الحجاج والسرد. فشاعت أساليب الاستفهام[98] والأمر والنهي[99] والنداء[100]. قال جرير (ق 30):

9 هل ترجوان لما أحاول راحة أم تطمعـان لما أرى تفتـيرا

---

(96) فنّ الشعر ورهان اللغة، ص85 وما بعدها.

(97) انظر خاصة صدور الأبيات: 38-41-42-43-46-47-49-53-56-65 من هذه النقيضة.

(98) انظر على سبيل المثال 8/ 124 -33/ 153- 24/ 266- 34/ ن45 -30/ ن49.

(99) انظر على سبيل المثال 45/ 14-65/ 15.

(100) انظر على سبيل المثال القصيدة (27) والنقيضة (3) وكذلك النقيضة (34).

وقال (ق 26):

11 أضيئـــوا للفرزدق نـــار ذلّ لينظر في أشـــاعرها الدوّامـــي

وقال (ق 151):

16 يا تيم إن تميـــما لن تزيدكمُ إلّا الهوان فأي الخير تبغونا

و شاعت في هذه القصائد صيغ السرد[101]. قال من القصيدة (30):

54 لـقـحـت لأشـهـب فـي الـكـنـاسـة داجـن

خـــنـــزيـــرة فـــتـــوالـــدا خـــنـــزيـــرا

بل إنّ الشاعر يجرى أبياته مجرى سرديا فيعرض قصّة مهجوّه ومخازي قومه:

قال من القصيدة (190) في التصدّي للعبّاس بن يزيد الكندي:

30 أعـتّـابـا تـجـاوز حـيـن أجـنـت نـخـيـل أجـا واعـنُـزه الـرّبـابـا

أصابوا الجار ليلة غاب عنهم فبئس القوم إذا شهدوا وغابا

فما خفيت هضيبة حين جرّت ولا إطعام سخلتها الكلابا

يـقـطّـع بـالـمـعـابـل حـالـبـيـهـا وقد بلّت مشيمتها الثيابا

فـقـد حـمـلـت ثـمـانـيـة ووفّـت بـتـاسـعـهـا وتـحـسـبـهـا كـعـابـا

واطّرد في هذه القصائد نزوع الشاعر إلى الاستعارة الموسّعة ولا سيما في وصف أمّ المهجوّ[102] لما ييسّر هذا البناء الاستعاري من بلوغ الشاعر مقصده من إثبات ما ادّعاه على أمّ المهجوّ إذ يحلّ الادّعاء محلّ المسلّم به، ثمّ يبني عليه الشاعر ويفرّع صوره، وذلك هو الإفحاش بما يدلّ عليه من معنى الزيادة والكثرة. فكلُّ ما جاوز الحدَّ فاحشٌ[103]، وبذلك نفهم

(101) انظر على سبيل المثال: 9/ 43-36/ 51-1 ن15-81/ ن16-62/ ن 38.

(102) انظر علي سبيل المثال 52- 56/ ق5 74 .79/ ق112.

(103) لسان العرب، مادة " فحش".

دعوة جرير إلى الإطالة في الهجاء وتحميله وظيفة الإضحاك.ليست الإطالة في مثل هذا ضربا من القول هذرا، وإنّما هي تقصّي الذات الموصوفة في نظام الاختيارات اللغويّة، وتجريدها من كلّ وجود خارج الوجود اللغوي.فنقطة البدء إنّما مركزها الصورة المركزيّة الأولى، وما يتحقّق من تشكّلها اللغوي في نظام التفريع الاستعاري المنبثق من الصورة الأولى.بل إن بناء القصيدة كلّه يبدو كسلسلة من المعاني المتفرّعة من والدة دلالية أولى.نظم جرير هجاءه في قصائد ومقطّعات[104]، وجمع في القصيدة الواحدة الهجاء إلى المدح[105]، أو إلى الاعتذار[106]، أو إلى الرثاء[107] أو إلى الفخر، وهي النزعة المائزة للنقيضة، إلّا أنّ هذا التداخل، لا يلبث عند تجويد النظر، أن يجلو ضربا من التراكب يجلو به البناء الإطاري أبنيته التحتية، وتبدو به القصيدة نسيجا من اللوحات المتشابكة. افتتح جرير جلّ قصائد الهجاء بالنسيب، وسارت له أبيات منه كادت تنطمس لها أبيات الهجاء[108]، إلّا أنّ النسيب، وإن بكى فيه الشاعر واستبكى، ووصف الرسم الدّارس والظعائن ولوم العاذل، وذكر سرى الليل وإنضاء الرّاحلة والبعير (القصيدة السابعة)، وفصّل القول في صبابته ومرارة البين وفوت الشباب، وما تحدثه إلمامة الطيف من لذّة اللقاء (القصيدة الثلاثون)، فإنّه لا يكون مطّية إلى الشكوى، شأن النسيب في قصائد المدح، وإنّما هو سبيل إلى الفخر بالذات شاعرةً، مرهفة الحسّ، متفوّقة في الصبابة، تقارع منافسها شجى القلب وسخنة العين، وبالذات شاعرةً تقتسر من الآخر، شاعرا أو ناقدا أو عاميا، إقرارها بتفوّق المتلفّظ وفحولته .فهي لدلك لا

---

(104) وإن كانت نسبة القصائد من الهجاء أغلب، ولعلّ لذلك صلة بما أورده عنه ابن رشيق، انظر العمدة، ج2، ص128 و172.

(105) انظر على سبيل المثال القصائد 16-39-112 .

(106) يعتذر في (ق) 74 إلى ثعلبة ويهجو الفرزدق .

(107) النقيضة (16) وهي في رثاء خالدة أمّ حرزة وهجاء الفرزدق .

(108) انتهى بنا الدرس إلى أنّ القصيدة الثالثة من ديوان مسلم بن الوليد تردّد صدى النقيضة الخامسة والثلاثين من ديوان جرير وتعيد إنتاجها إلّا أنّ صريع الغواني في ما كان يعيد إنتاجها ويحتذيها حصر إتّباعه في نحو الغزل وانصرف عن أبيات الهجاء من هذه النقيضة.

تلبث أن تعيد صياغة الفخر بالنسيب بفخر صريح تنصبّ فيه الذات على أعدائها انصباب الصقر من السماء. وهكذا مثّل الفخر الأساس الذي بني عليه الهجاء وأقيمت دعائمه، وذلك هو الهجاء بالتفضيل عندهم[109]، يكون فيه الخطاب مشدودا إلى قطبين: الفخر والهجاء.

1.2.2 لوحة المفاخر

الفخر حركة إطاريّة أولى في قصيدة الهجاء، يغزل الشاعر سداتها من معاني النسيب وذكر أيّام القبيلة ووصف خصاله الذاتيّة. ويمكن أن نعتمد القصيدة التاسعة، وهي في هجاء التيم، نموذجا في ذلك.فقد فاخر فيها الشاعر بصراحة نسبه، وبعدد أفراد قبيلته (البيت 15) وبطشهم (18+19) ومناعتهم (20+21) وذكر أيّامهم (28-36) ومساهمتهم في نشر الدين والهدى (25-27)... وهي معان فخرية متكرّرة من قصيدة إلى أخرى، شائعة في عصره.

أمّا الفخر الذاتي، ففخر شاعر يحكي قصص ضحاياه من الشعراء وبؤس القبائل وقد أطلق فيها لسانه.

منزلة الشاعر في هذه اللوحة منزلة القطب وقد اجتمع الشعراء من حوله، اجتماع الحلائل بالزوج:

جرير لكم بعل وأنتم حلائله (ق 38)

ولذلك فاخر الشاعر بأنّ الشعراء من حوله ضرائر بعضهم لبعضهم الآخر (36/ ق 51+11/ ن 15)قال (ن 20)

21 نكحت على البعيث ولم أطلّق

فأجزأت التفرّد والضرارا

والصورة المطّردة للشاعر المهجوّ في هذا المقطع الفخري هي صورة

(109) العمدة ن ج 2، ص170.

الخصيّ الموطوء[110]. قال (ن33):

53 خصي الفرزدق والخصاء مذلّة

يرجو مخاطرة القروم البزّل

وقال (ق 43)

6 خصيت مجاشعا وشددت وطئي

على أعناق تغلب واعتمادي

إن الأصل الذي تتحقّق فيه حقيقة الفخر هنا هي صورة الشعر[111] مسافرة غازية، تهتدي وتجور (3/ ن 17)، مُغيرة على خصوم الشاعر (8-9/ 40) ترميهم بالصواعق (44-45/ 177) وتستأصلهم استئصال الأتيّ ما في طريقة من النبت (23/ 181).لذلك حقّ له أن ينذر وأن يهدّد وأن يتوعّد. قال (ق 109):

1 أبني حنيفة أحكموا سفهاءكم

إنّي أخاف عليكمُ أن أغضبا

2 أبني حنيفة إنّني إن أهجكم

أدع اليمامة لا تواري أرنبا

ولذلك فاخر الشاعر ببطشه[112]، فلسانه لا يشوي ولا يخطئ المقتل، وقناة شعره لا تلين، وهو لذلك يتوعّد الشعراء حيّا وميّتا. قال (ق 153):

13 فانّ لآخر الشعراء منّي كما للأوّلين من النّكال

14 مواسم ما بقيت لهم وبعدي مواسم عند حرزة أو بلال

---

(110) انظر على سبيل المثال 57/ن47 - 37/ق51- 25/ن45 2-/ن10.

(111) انظر على سبيل المثال 35/ق1 4/ق40 41/ن23 59-62/ن49.

(112) انظر على سبيل المثال 40/ق4 -19؛ 21/ق15- 13؛ 15/ق153-57/ن35.

وقال أيضا (ق 7):

21 لقد وجدوا رشـائي مستمرّا ودلوي غير واهـية الأديم

ولذلك فاخر بانصبابه على الشعراء من السماء[113]. قال من النقيضة الثالثة متشبّها بالبازي:

60 ترى الطير العتاق تظلّ منه جوانح للكـلاكل أن تصابا

ولذلك فإنّ الشعراء من حوله بين ضاغ وعاو. قال من القصيدة (42):

22 إذا أوقعتُ صـاعقة عليهم رأوا أخـرى تحرّق فاستداموا

وقال (ق 26) يذكر أيّام شعره في خصومه من الشعراء:

21 قتلت التغلبي وطاح قرد هوى بين الحوالق والحوامي

ولابن البارقيّ قدرت حتفا وأقصدت البعيث بسهم رامي

وأطلعت القصائد طود سلمى وصدّع صاحبي شعبى انتقامي

وهكذا يبدو الشاعر كالمارد المرسل الذي أُعدّ للشعراء[114]، فهم لذلك بين خصيّ وأجدع. وقال (ن 33):

10 لـمّـا وضـعـت عـلـى الـفـرزدق مـيـسـمـي

وضـغـا الـبـعـيـث، جـدعـتُ أنـفَ الأخـطـل

ويبدو أنّ قصّة الحبل في ما نُسب إلى أمّ جرير من رؤيا، قد وفّرت للشاعر عِدّا يغترف منه فلا ينقطع[115]. فالشعراء يتنازعون "مرسى القوى مشزورا" وقد علقوا فيه "مثل البكار" وتقطعت أنفاسهم "لذلك. قال (ق 9):

---

(113) انظر على سبيل المثال 19/ ن33.

(114) انظر على سبيل المثال النقيضة الثالثة ب 51 السابعة والعشرين، الأبيات 28-31.

(115) انظر على سبيل المثال: 31-32/ ق9 23/ 30 32/ 60 10/ 180 16-17/ 185 10-11-12/ 256 25-27/ ن11 64-65/ ن49.

31 لـمّـا جـمـعـت غـواة الـنّـاس فـي قـرن

غـادرتـهـم بـيـن مـحـسـور ومـغـروس

كـانـوا كـهـاوٍ ردٍ مـن حـالـقـي جـبـل

ومُـغـرقٍ فـي عـبـاب الـبـحـر مـغـمـوس.

وقد مثّلت المفاخرة بالشعر أعنف معنى في هذه اللوحة. فقصائد الشاعر غريبة، ورود، سارية (ن 44) فاشية العدوي، سريعة النشور (ن 21)، نار تلتهب التهابا (ن 23+ق 190). لذلك فاخر الشاعر بمسرحها (23/ 190) وتنقّلها، ما بين مصر والأجزاع من عدن. قال (ن 37):

في ليلتين إذا حدوتُ قصيدة بلغت عمان وطيّ الأجيال

وقال (ن28):

وجهّزتُ في الآفاق كلّ قصيدة شرودٍ وَرُودٍ، كلّ ركب تنازع

يجزن إلى نجران من كان دونه ويظهرن في نجد وهنّ صوادع

ولذلك فاخر فيها يتجاوز الأوائل وسبق المتأخرين. قال (ق 204):

وسيّـرنـا الـقـوافـي آبـدات غـلـبـن مـهـلـهـلا وأبـا دواد

وقال (ن 26):

24 وأدركـت مـن قـد كـان قـبـلـي ولـم أدع

لـمـن هـو بـعـدي فـي الـقـصـائـد مـصـنـعـا

وهكذا مثّل الفخر سبيل الشاعر إلى الهجاء ومسلكه إلى التوّسع في مخازي مهجوّه . وإذا ما كان الفخر الذاتي أو القبلي هو المؤسس لهجاء التفضيل، فإنّ ذكر الأيّام، فضلا عمّا يحقّق من مقاصد سياسية تخدم سلطان بني أمّية، ينزل الخطاب في مقام تاريخي معلوم يكسب الكلام سمة التجريب ويثبّت حجّة الشاعر في ما يدّعية على مهجوّه وهو يسرد وقائع مخازيه ويتفرّد بنحو خاصّ في سردها.

2.2.2 لوحة المخاري

يمكن أن نصنّفها إلى صورة الأيام والوجود الاجتماعي من جهة، وصورة الأمّ من جهة أخرى . أمّا صورة الأيّام فمزدوجة الوظيفة :أمارة الفخر للمتكلّم وسبيل إلى هجاء المخاطب . وليس الشاعر فيها مؤرّخا وإنّما هو من يعيد تشكيل الوجود في وجود اللغة. ولذلك فإنّ مآل الوحدة المؤرّخة في نصّه هو غير مآلها في نصّ الشارح وهو يفصّل القول في الأحداث والوقائع . كثيرا ما يكتفي الشاعر من ذكر اليوم[116] بفعل التسمية على نحو يغني فيه التلميح عن التصريح، أو هو يذكر اسم القبيلة المعتدية[117] إنّ فعل التسمية فعل تحقيق لهوّية دائمة يغدو فيه الاسم العلم، اسم القبيلة أو اليوم أو الواقعة[118] والِدةً لتفريع مصوّر، يفتحه المتلفّظ ويؤلف السامع شتات وقائعه. أمّا الوجود الاجتماعي فيقوم على تجريد قوم المهجوّ ممّا تغنّى به الشاعر في مقطع الفخر القبلى. فهو لذلك ينعتهم بانعدام المجد والحسب وتجرّدهم من كلّ مفاخر العرب. قال (ق 177) في هجاء التيم:

41 فـمـا أوقـدوا نـارا ولادلّ سـاريـا

عـلـى حـيّ تـيـم مـن صـهـيـل ولا هـدر

ووصف خضوعهم إلى السلطة وذهب إلى أنّ هذا الخضوع ممّا ركّب في أصل تسميتهم:

"فـان تـغـلّـب فـانّـك تـغـلـبـي "

وقال (ق 49)

79 والتغلبي مغلّب قعدت به مسعاته، عبد بكلّ مكان

---

(116) انظر على سبيل المثال يوم الهذيل 43/ 51 ويوم الوقيط 10/ 25 ويوم الكحيل ويوم ذي بهى (ق1) ويوم الرحوب (ق 5) ويوم البشر (ق 7 وق 24) ويوم خوي (ق 43).

(117) انظر على سبيل المثال قبيلة قيس في هجاء الأخطل: 25-41-42/ 1، 42/ 30

(118) ليلة السيدان، انظر 30/ 49ن وكذلك، 83/ ن 38.

أمّا الفرزدق، فقد خُصّ وحده دون قومه بهذه المخازى. قال جرير (ق 21):

8 فمازال معقولا عقال عن العلا

ومازال محبوسا عن المجد حابس

واتهم قوم مهجوّه بانعدام الحلم[119] وبالفقر[120] وبالغدر[121].

إلّا أنّ فساد المعتقد، قد مثّل، في هذا المقطع من لوحة المخازى، معرّة رئيسة للمهجوّ. أنكر الشاعر على مهجوّه عبادة الصليب وتكذيب محمد وفاخره بعمارة المساجد وقيام الخلافة والنبوّة في قومه وتعميرهم مسالك الحجّ[122].

قال (ق 66):

15 إنّ الذي حرم المكارم تغليا جعل النبوّة والخلافة فينا

هل تملكون من المشاعر مشعرا أو تشهدون مع الأذان أذينا

أمّا صورة الأمّ، فقد مثّلت في هذه اللوحة، الرمز الجامع. لذلك كثيرا ما قام الوصف على المقابلة بين صورتين، المرأة المحقّقة والمرأة السالبة. المرأة المحقّقة هي من اللواتي يخطبها الملوك[123] ويسوقون إليها مهرها[124] ذات جمال وخفر ودين وحسب[125] ولود، زوجة لفحيل[126] أما السالبة، فمجرّدة من كلّ فضائل المرأة. قال (ق 184):

---

(119) ن15-ب6.

(120) 3/ق30؛ 22/ق1؛ 37/ق60 2

(121) انظر على سبيل المثال القصائد 6-122-147 وفيها يذكر الشاعر غدر آل مجاشع بالزبير.

(122) انظر على سبيل المثال القصائد 1- 30- 66 ب20.

(123) ق184 ب13.

(124) ق60 ب35 وكذلك النقيضة 31، ب20.

(125) ق14 ب64.

(126) ق5 ب64.

13 يا تيم ما خطب الملوك بناتكم

ريح الخنافس في مسوك ضباب

مبتذلة، غير منيعة[127] لا يُرى لها حفاف ولا خدر[128] قال (ق 260):

31 تسوف التغلبيّة وهي سكرى

قفا الخنزير تحسبه غزالا

32 من المتولّجات على النشاوى

ولا تلج الخدور ولا الحجالا

إلّا أن الشاعر لا يلبث أن يفصّل القول في هذه الصورة ويعالج منها جزئيات على نحو مُربِك، مثير للحيرة.

خصّ الشاعر أمّ المهجوّ بالوصف وتدبّر بالوصف من جسدها حوض الأنوثة. وإذا ما كانت قد توفّرت للشاعر نماذج من أشعار الأوائل في وصف هذا الموطن من جسد المرأة، وذهب النابغة الذبياني في وصف جسد المتجرّدة كلّ مذهب، فإنّ جريرا في ما وصف من المرأة، مؤسّس، في ما يبدو، لنحو خاصّ من الوصف .

المرأة الموصوفة، في ما يسمّى بالغزل الفاحش من أشعار الأوائل، متغزّل بها ؛ أمّا في أهاجي جرير فإنّها أمّ[129] وإذا ما كان الموطن الموصوف واحدا، فإنّ الصفات ونحوها مختلف بين الشاعرين. أجرى النابغة وصفه في نظام نحوي متكرّر، هو نظام الجملة الظرفية. وجعل الجواب فيها مترتّبا عن أفعال اللمس والنظر وماشاكلها. فهي الأصل

---

(127) ق5 ب47.

(128) ق177 ب30.

(129) ربّما تكون زوجة أو أختا كما هو الحال في القصيدة (190) التي هجا فيها جرير العبّاس بن يزيد الكندي إلّا أنّ الأمومة، متحققة في فعل الإنجاب، هي مقصد الشاعر.

والميزان في ما يتبع من الصفات، وهي صفات نموذجيّة[130] نابت عن الموصوف المحذوف، وإن كان معلوما، وتعلّقت بحجمه ولونه وموقعه ومعالم الجودة فيه، ونزعت إلى الاحتفال به وإقامته قطبا مشعّا في كون ملذوذ. أمّا الموصوف في أهاجي جرير فمعلن، يسميّه الشاعر بأسمائه ومكوّناته وصفاته، وقد تأسس الوصف على نظام التوسّع الاستعاري. يقيم الشاعر ما يدّعي من الصفات مقام التسليم، ويفرّع منه سلسلة من الصفات، تنزع بالموصوف الى صورة المثال المُقرِف[131] فما وُصف في دالية النابغة على انّه "أخثم، جاثم، متحبّر، أقمر، مشرق، مركّن، مستهدف، مستحصف"[132]؛ تصوّر في أهاجي جرير صورا فاحشة، بلغ فيها الموصوف أشدّ ما تنكره النفس ويثقل عليها. وكان مرجع الشاعر في الوصف الجعل[133] والعبس[134] والحواجن وقرون الأيل[135] وأنف الفيل[136] ورئة المغدّ والطفاطف والإهاب العطين (ق 157). قال (ق 282):

2 كطرثوث أرض غير ذات أناس

الأمّ الموصوفة في هذا المقطع هدف الغرباء يترادفون على وطئها[137]، يسهر لها الزوج والابن شاهدين عائدين وهي تُصرَّف كلَّ حال وقد استولت عليها وعلى من حولها طقوس الشهوة العارمة وجرى المدنّس مجرى المقدّس[138].

---

(130) ديوان النابغة الذبياني، ت الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، جانفي 1976/ ص99.

(131) ن3 ب38 وكذلك ن29 ب22 والنعت مشتق من عبارة جرير.

(132) ق184 ب.

(133) ن35 ب42.

(134) ن33 ب54.

(135) ق58 ب23.

(136) ن16 ب98.

(137) انظر على سبيل المثال 30/ ق1 -74/ 112 - 51+52/ ق16- 43/ ق 26-44+49/ ن29.

(138) انظر القصائد 5-15-24-42-61-ن9-ن 49.

قال (ق 58):

52 والتغليّة والصليب على استها رجس موقّعة العجان ذلول

ليست هذه المعاني في وصف المرأة ممّا شاع في شعر الأوائل. وإذا ما كان قد ورد للفرزدق نظير من هذا، وهو أمر عارض[139]، فإنّ جريرا قد تفرّد بهذا المسلك إن من حيث الاطّراد[140] والتوسّع الدلالي. وقد تردّدنا في تبرير هذه الصور وضبط جهاز في التفكيك والقراءة وحدّ المرجع فيها. ولم نجد في أخبار جرير، على كثرتها، سندا لنا في هذا المبحث. إنّ الذات التّاريخية، في الشعر القديم ، منحسرة أو هي لا توفّر للدارس معطيات "أمينة" عن حياة الشاعر وأحواله، تلك المعطيات التي تسمح بإدراك درجة وإن دنيا من درجات الموضوعيّة في المقاربة النّفسانيّة. فأخبار الشاعر، في ما نظنّ، تابعة للشعر وتسير بهدي منه. وهي في هذه التبعيّة، ليست معاصرة له وإنّما تمثّل وجها من وجوه التعامل معه بعد شيوعه وتداوله، فهي لذلك تصوّر ذاتا قارئة نموذجيّة في معزل أو تكاد عن فواعل الذات المنشئة. إلّا أنّ ما شاع في هذه الأبيات من عبارات ذات صلة بالسجّل الديني[141] ومن صور مطّردة آسرة، ومن تشهير بديانة المهجوّ، حقيق بأن يقيم ما يتعمّل في هذه الأبيات مقام رموز كانت تنهض بوظيفة من الوظائف في صلب الثّقافة العربيّة. ولمّا كانت الصّور التّخييليّة تفريعات متنوّعة من نماذج أصليّة واحدة تخترق النّسيج الثّقافيّ وتعيد صوغه إن وعيا أو في غفلة عن المنشئ، بدا لنا خليقا بالدّارس أن يجلو عنها بعض

---

(139) انظر كتاب النقائض، ت أ -أ، بيخان، دار الكتاب العربي، النقيضة 71، ص773.

(140) لا تكاد تخلو له قصيدة في الهجاء من هذه المعاني وقد أحصينا له زهاء المائتين من الأبيات فيها.

(141) يظهر السجّل الديني في التضمين 9/ 61، أو في عبارات تستقدم مرجعيات دينية مثل قنديل القسّ 11/ن19 أو السفن 74/ 112، أو الصليب والاغتسال 53/ 27 والتبرئة 29/ ن48، وفي عبارات أخرى صريحة مثل العار 13/ 123 أو السوءة 43/ن26 والتكليف 51/ن16 والوصية 36/ 27 و91/ن16 والصلاة والسجود 26/ن5 و 57/ن37 والقسم 60/ن35.

الأقنعة. ولسنا نروم هنا أن نستأنف الجدل في منزلة الأساطير من الفكر العربيّ ، أو أن نكشف النّقاب عمّا استمر من مكوّناتها بعد الإسلام، أو نتّخذ الشّعر مادّة نتقصّى فيه سلسلة ترسّباتها ونتدبّر نظامها ووظائفها، وهي قضيّة متأكّدة فيما أظهر محمّد عجينة[142] وإنّما نروم أن ننبّه إلى أنّ لوحة الأمّ في قصائد الهجاء في ديوان جرير قد وفّرت مسالك لرموز عبّرت عن نماذج أصليّة وإن نزع الشّاعر إلى تحميلها وظائف غير التّي كانت تنهض بها فيما يبدو. وتتأسّس هذه الملاحظة فضلا عن استقراء الشّعر، على "القول بنشوء ديانة مركزيّة واحدة، وأسطورة أولى في العصر النيولوتي، كانت ذات تأثير مباشر على الأشكال الديّنيّة والأسطوريّة لدى جميع الثّقافات اللاحقة[143] هي أسطورة الأمّ الكبرى.

شعرُ الأوائل ضنين بوصف مطوّل للأمّ. وإذا ما كانت الأخبار تكشف منها وجها عفيفا بتولا، فإنّ لوحة الأمّ في مقطع المخازى، تكشف منها وجها فاحشا بغيّا، إن في تصوير انهماكها في الفعل الجنسيّ وما تجد من الألم في سبيله متى تعاورها قوم لا تصلهم بها صلة معلومة، أو فيما يتقصّى فيه الشّاعر حوض الأنوثة بالوصف فيكثر ويُفحش.

يبدو الفعل الجنسيّ في أبيات جرير أشبه ما يكون بطقس جماعيّ مركزُه الأمّ وهي تتحمّل تباريح الألم في سبيل الجماعة، وكأنّ آلامها سبيل إلى تطهيرها. فهي تتوجّع وتشتكي[144] وتُغمز كما يَغمِز الطّبيب نغانغَ المعْذور[145] تُطعن[146]. ويسلخ جلدها بالعدس / الرمح[147] أو يقشّر

---

(142) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص77.

(143) فراس السّواح، لغز عشتار، دار علاء الدين، ط 6، دمشق، 1996 ص23 / 24 و"العصر النيولوتي هو الذي امتدّ بين 8500ق.م. و4500ق.م. وانتهى بظهور أولى المدن في تاريخ البشريّة"، نفسه، ص14

(144) ق34 ب24 .

(145) ق15 ب20 .

(146) ق16 ب49 .

(147) ق29 ب420 .

بالعجارم[148] أو هي تكوى[149].

قال (ف 29) في أمّ الفرزدق:

40 فباتت تنادي غالبا وكأنّها

على الرضف من جمر الكوانين ترضف

فعل جنسي محرق مطهّر، دميت له مواقع ركبتيها[150]. فهي لذلك تدعو إلى الرفق بها، صورة من تباريح الألم الفردي في سبيل الجماعة ودفع الأذى عنها. ليس الفعل الجنسي فعل متعة وإنّما هو فعل الألم المطهّر تُكلّفه الأمّ ويكون الابن شاهدا على الواقعة أو الزوج أو كلاهما، يسهران لها ويعودانها. قال (ق 16):

51 باتت تُكلّف ما علنتَ ولم تكن

عون تكلّفه ولا أبكار

باتت الفرزدق عائدا وكأنّها

قَعْوٌ تعاوره السقاةُ مُعار

فهو شاهد ألم ونهوض بأعباء التكليف. والتكليف هو "إلزام فعل فيه مشقّة وكلفة"[151]، وكأنّ قوى ما هي التي أوجبت هذا البغاء المقدّس شأن ما أوجبه الملك سيرنياس في الأسطورة الفينيقية[152]. ليس الفعل الجنسي فعل متعة فرديّة وإنّما هو فعل يترافد فيه الذكور على اِمرأة واحدة لا تصلها بهم روابط شخصيّة واضحة. قلّما يطأ المرأة رجل معلوم أو هو معلوم بمنزلة المجهول، لا يعلم شرّاح الديوان من القدماء عنه أمر، ولا تيسّر كنينه الاهتداء إليه في معاجم الأعلام مثل "المنقري"(28/ن5 -

(148) ق48 ب22.

(149) ق31 ب19 .

(150) ن 5 ب 26+ن26 ـ 43 + ق 112 ـ 74 .

(151) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، مادة "كلف".

(152) لغز عشتار، ص192.

14/ن 11) أو "الأشدّ"(19/ن 31) أو ابن مرّة (20/ ن 15) أو القشيري (12 ـ14 / ق 157) أو علج الأقعسين أو علج المصيف (34/ 35 / ن 45) أو علج ابن صمعاء (43/ن 35) أو العبد (35 / ق 27).

ليس الفعل الجنسي فعلا عارضا وإنّما هو فعل انهماك وديمومة، تخيّر له الشاعر من صيغ المضارع[153] وعبارات الاستغراق في الزمن[154] ما يدلّ على الاستمرار.

قال (ن35):

44 ليالي تنتاب النّباج وتبتغي مراعيَها بين الجداول والنخل

هذا الانهماك يردّد صدى بعض الطقوس الجنسيّة الجماعيّة في مرحلة الديانات الوثنية، وهي طقوس قد وجدت مسلكا في هذه الأبيات. فاذا ما كانت قد تحوّلت منها الصيغة والوظيفة، فانّ خصائصها الأصليّة لم تندثر. لذلك نجد في هذه الأبيات أصداء متنوّعة من التجربة الأسطورية. صوّرت المرأة في هذه الأبيات سكرى. قال (ق260):

تسوف التغلبيّة وهي سكرى قفا الخنزير تحسبه غزالا

والغزال رمز أنثوي مرتبط بالخصوبة[155] والأيل آلهة عند السومريين، والخنزير رمز للّذة الحسّية[156]. "عشتار هي ربّة الجنس وسرير اللّذة"[157]، وكذلك الأمّ هنا. " عشتار هي البوّابة المظلمة لالتهام جثث البشر"[158] وكذلك هي الأمّ لا سيّما في صور حوض الأنوثة على هيئة

---

(153) ن31 ب19.

(154) مثل فعل "طال" أو فعل "بات" وهو أكثر الأفعال اطّرّادا في هذا المعنى. انظر على سبيل المثال 27/ن5 - 50/ن37 - 34 /ن45 - 48/ن29 - 58/ن35.

(155) موسوعة أساطير العرب، ج1، ص308و310.

(156) Dictionnaire des symboles, p778.

(157) لغز عشتار، ص28.

(158) نفسه، م. ذ.

جفر ملتهم. الخنزير البرىّ هو من الرموز التقليديّة للأمّ الكبرى[159] و كذلك هو في أبيات جرير. قال (ق30):

54 لقحت لأشهب في الكناسة داجن

خنزيرة فتوالدا خنزيرا

المرأة هنا تطوف وتنتاب النبّاج، وهو موضع بين مكّة والبصرة[160]، شأن المرأة في نشيد الأنشاد. "إنّي أقوم وأطوف في المدينة وفي الأسواق وفي الشوارع أطلب من تحبّه نفسي"[161]. نُحتت عشتار وصوّرت في هيئة الصليب[162]، رمز القوة الإخصابية الكونيّة، وقد رافق الصليب في هذه الأبيات صورة الأمّ وانتقش في منطقة أنوثتها كما أسلفنا: "عندما ولدت عشتار ابنها، شقّها الذكريّ الكامن فيها، تزوّجته لتخصب نفسها"[163]. وكذلك الأمّ في هذه الأبيات تدعو أبناءها إلى نفسها حتّى تستعيد قوّتها الإخصابيّة التي أطلقتها نحو الخارج.

قال (ق27):

36 وصّت بنيها وقالت دون أكبرهم

فادوا أباكم فإنّ التيم قد كفروا

قال الشارح محمد بن حبيب "يقول كفروا صاروا مجوسا أي افعلوا بأمّكم كما تفعل المجوس"[164]، ولذلك فانّ جريرا خاطب الفرزدق قائلا (ق23):

44 لا تفخرنّ فانّ دين مجاشع دين المجوس تطوف حول دوار

---

(159) نفسه، ص81.
(160) ن35 ب44.
(161) الأصحاح الثالث.
(162) لغز عشتار، ص90، ص105.
(163) نفسه، ص175.
(164) الديوان، ص214 .

رغم تشظّي صورة الأم الكبرى للعصر النيولوتي فقد حافظت في هذه الأبيات على خصائص "القوّة الإلهيّة الأنثوية المدمّرة"[165]. فالأجنحة، رمز طاقتها السالبة في الكون، وصورة النسر، رمز الأمّ الكبرى سيّدة الموت[166]، يستعيرهما الشاعر للانصباب على أعدائه. قال (ن3):

60 ترى الطير العتاق تظلّ منه جوانح للكلاكل أن تصابا

إنّ الصور المختلفة التي أجراها جرير في هذا المقطع على تصاريف شتّى، هي صدى من الوجه الالتهامي للأمّ الكبرى. وهو يستقدم صور الجفر[167] و المحاجن والرحى وقرن الأيل... و"النصّ الواحد" في ما يقول فراس السوّاح "جزء من جماع التجربة الأسطورية، ومكانه ساحة العالم، وزمانه تاريخ الإنسان"[168]. لذلك التمسنا في هذه النماذج الأصلية ما قد يبرّر صور الأمّ في لوحة المخازى. ليس مهمّا أن تكون في الأمّ أصداء من الجورجونات الثلاث[169]، أو "باندورا" أو "كالي السوداء، الأمّ الهنديّة الكبرى"[170]:

من السود أقرابا كانّ عجانها أخاديد جفر من هراميت غيلم[171]

وليس مقصدنا أن نكشف النقاب عمّا استقرّ في الشعر من مكوّنات الأسطورة وإن كنّا لا نعترض على وجاهة هذا المبحث، لا سيّما أن هذه الأبيات من لوحة المخازي توفّر له مادة خصبة، وإنما قادنا إلى هذه المعاني اقتناعنا بما تميّز به جرير، في هذا المقطع، من نحو خّاص في الهجاء. ليست قيمة هذه الأبيات في نحو تصوير المعاني فحسب وإنما في

---

(165) لغز عشتار، ص215 .

(166) نفسه، ص207 .

(167) جفر توارث الأشياخ من عاد" ق80 ب17.

(168) لغز عشتار، ص63 .

(169) نفسه، ص226 وما بعدها.

(170) M. Delahoutre, dictionnaire des religions, P. U. F, 1-éd, 1984, Kali, la noire.

(171) ق40 ب14.

الكيفيّة التي صرفها بها الشاعر عن وظائفها الأولى إلى وظائفها الجديدة. وإذا ما كان النقد القديم لم يعرها اهتمامه، واقتصر من قراءتها على التنبيه إلى ما كانت تخلّفه في المهجوّ من عميق الأثر، ومن تدوينها على ما ثبت في الديوان دون مصنّفات النقد والأخبار، فانّ سكوتهم عنها، لأسباب دينيّة واضحة، لا يعني ضعف وعيهم بجليل شأنها وإنّما لكونهم ظفروا، في مواطن أخرى من أشعاره، بما يحسن بالعذراء أن "تنشده في خدرها فلا يقبح بمثلها"، لاسيما أنّ لوحة المخازي يشغلها الجسد.

إنّ الجسد، في هذه اللوحة، هو غاية الرهان في الوصف، وعليه مدار الصراع القيمي، وهو العدسة التي تنعكس عليها أحداث الوجود. لذلك كانت ألوانه صورة من فيضه ومن عنف منزلته. قال (ن28):

43 تبيّن في عينيك من حمرة استها بروق ومصفرّ من اللون فاقع

هو جسد عنيف ومعنَّف، متصدّع، تكشف فروجه عن أشيائه الداخلية. وهو جسد لا ينفكّ عن حاجاته السفلية، في حركة حثيثة لا تفتر، بل إنّ الشاعر يتعابث به، فيقلّبه تقليبا. قال (ن 5):

28 وحطّ المنقري بها فقرّت على أمّ القفا والليل عات

وقال أيضا (ق1):

30 ترك الأخيطل أمّه وكأنّها منحاة سانية تُدار محالا

وإذا ما كان الشاعر قد خصّ جذع الجسد بالوصف دون الأطراف والثغرِ والجيد والعينِ والشعر، فلأنّ مقصده لم يكن الاحتفال بالجسد ولذاذته وإنّما تشويهه وتنزيله إلى الأسافل. قال (ن 16):

52 بات الفرزدق عائدا وكأنّها قعو تعاوره السقاة معار

لذلك اخترقت الحركة السفلية جلّ العبارات التي تنعته، مستقدمة صور التعذيب والجحيم. قال (ن34):

توجّع رضف الركبتين وتشتكي مساحج من رضراضة ذات جندل

ولذلك أيضاً امّحت الحدود التي تفصل صورة الجسد عن صورة العالم، وتداخلت في وصفه المرجعيات النباتية والحيوانية وأشياء العالم. فهو واسطة العقد في البناء الاستعاري. قال (ن29):

44 على حفر السيدان باتت كأنّها

سفينة ملّاح تُقاد وتجدف

وقال أيضا (ق111):

74 تناومت يا ابن القين إذ يخلجونها

كخلج الصراري السفين المقيّرا

ليس هذا الضرب من وصف الجسد ممّا شاع في أشعار الأوائل، ولم تكن غاية جرير فيه مجرّد التعابث بالكلام، ولذلك فإنّ الوقوف عند وظيفة الإضحاك يحجب مسألة الفنّ في هذه اللوحة.

إنّ الرغبة الجامحة في القول لم تعطّل في هذه اللوحة بُعد الفنّ ولم تنحسر لها قوته، ولم يلتهمه الفحش إذ قام القول المفضوح مقام الإيماء والتلميح. فإذا ما كان جرير في المدح شاعرا نموذجيا، وكان في الهجاء ينتسب إلى نحو الحطيئة[172]، فإنّه قد توسّل فيه، في ما يبدو، بخطّة تغاير خطّة إنشائه في المدح، وهي مغايَرة لا تجد تبريرها في اختلاف الغرض الشعري وإنّما في اختلاف المشروع الفنّي؛ على ما في غرض الهجاء والنزوع إلى فاحش القول من مخاطر السقط[173]. ويمكن إجمال هذه الخطّة في إجراءات إنشائية بدت كالخارجة عن مألوف الإنشاء.

كنّا، في ما درسنا من أخطاء أبي تمام عند القدماء، قد نبّهنا إلى ما لقيت اختياراته المعجمية ونظام الجملة وأساليب الوصف والتصوير في

---

(172) هذا ما صرّح به جرير إذ قال:
سأذكر ما قال الحطيئة جاركم وأحدث وسما فوق وسم المخبّل

(173) Nul poétique ne saurait s'en emparer sans se détruire; M Hénan; Sade: L'invention du corps humain; PUF; 1978; p220.

ديوانه، من الاعتراض[174]. ويبدو أنّ لوحة المخازي، من قصائد الهجاء في أشعار جرير، تتوفّر على نماذج متنوّعة ممّا يمكن ردّه إلى ما وقع فيه الأوائل سهوا[175].

تمثّلت أولى هذه الصور التعبيرية في نزوع جرير إلى الإحالة في وصف الجسد[176]. فقد بدا الشاعر شرها في إنصاته إلى دواعي ذاته، مسرفا في النعت، مفرطا في التأليف بين ما لا وجه لائتلافه، متى حكّمنا فيها المقاييس التي عالج بها القدماء أشعار أبي تمام. ويبدو أنّ لجوء محمد بن حبيب، شارح الديوان، إلى شرح الوحدات المعجمية الفاحشة، لا يعود فحسب، إلى كونها من الغريب الذي سقط من الاستعمال، أو انحسر، وإنّما أيضا لما لاحظ من بينونة فيها عمّا تصوّر وتصف. وهذا يعني أنّ التأليف بين المتباعدات، ووصف الشيء بما ليس منه، قد أفضى إلى ضرب من تجديد الوظائف وإقامة الهامشي في محلّ المركز. وقد بدا لنا أنّ الوحدات الواصفة في هذه اللوحة، لا تأتلف في مجموعات يوحّدها التجانس الصوتي، أو التماثل في الوظيفة النحوية، أو التشاكل في البناء الصرفي كما هو الشأن في قسم النسيب من قصائده، أو في لوحة المدح، أو في لوحة الفخر، وإنّما ظلّت الكلمات تشكو الغربة" إذ لا تجاور بأمثالها"[177]، في معزل عن التفريع، ناتئة؛ إلّا أنّها بعيدة الأثر في السامع، إن مقترنة بضمير المخاطب أو الغائب. وإذا ما شاع في عرف الأسلاف أن يستعيضوا عن الموصوفات بصفاتها، فقد عمد جرير إلى أن يثبتهما معا، ودلّ بذلك على أنّ علاقتهما طارئة، عارضة، غير نموذجية، لا يوفّر السياق بديلا عن ذكر الأصل، لاسيما أنّ الفروع، أي الصفات، تكاد تأتلف كلّ ما هبّ ودبّ من الموجودات إمعانا في بنية التداخل التي

---

(174) انظر بحثنا هنا في "مفهوم الخطأ في شعر أبي تمام".

(175) العبارة للآمدي، وقد اطّردت عنده بمقصد تجريد أبي تمام من حجّة يستند إليها في ما نحا من نحو في شعره وعُدّ من فاحش السقط. انظر الموازنة، ج1، 217.

(176) نعني خاصة وصف الأعضاء الجنسية.

(177) كذا وصف المرزباني الغريب من شعر أبي تمام. انظر الموشّح، 383.

أسّس عليها جرير إنشاءه في هذه اللوحة؛ وقد كان الاستطراد سبيل الشاعر إليه.

إنّ التداخل خصيصة رئيسة في بنية قصيدة الهجاء، بعيدة الأثر في وظائفها، بل إنّ إطارها العام قد نُصب على هذا المقصد إذ تداخلت في القصيدة الواحدة معاني الهجاء مع معاني المدح أو الفخر. فكأنّما الشاعر لا يؤسّس الهجاء على التفضيل كما قد قيل، وإنّما هو ينقض، في مقطع الهجاء، ما كان النموذج القيمي قد أقامه في مقطع المدح أو الفخر، ولعلّ هذه القصائد سُمّيت نقائض لذلك. ويبدو أنّ هذا الضرب من التأليف يحرّر المعاني من علاقاتها السالفة، ويحرّر الوعي من ثبوتية النسق وسطحية التوقّع؛ إذ تتقافى الكلمات والمعاني المتباعدة في مسالك القصيدة الواحدة، مثلها في ذلك مثل الكائنات الكرنفالية في عيد المساخر[178]. وقد لاحظنا أنّ هذا التداخل ينحسر بقدر نزوع الشاعر إلى الخطاب الرسمي في المدح والرثاء والفخر، أو في مقطع النسيب، ويتكثّف في مقطع الهجاء، ولعلّ ذلك بسبب من انفتاح الهجاء على الساحة العامة واستجابته لمقتضيات الجمهور. وهذا معنى أنّه أشعر الناس عند العامة كما أسلفنا، ولذلك كان الناس يحتشدون لجرير ويجتمعون عنقا واحدا عليه. وقد تحقّق هذا التداخل أيضا بنظام اقتران النفي إلى الإثبات، وهي صيغ شائعة في هذه اللوحة.

قال (ق177):

41 فـمـا أوقـدوا نـارا ولا دلّ سـاريـا

عـلـى حـيّ تـيـم مـن صـهـيـل ولا هـدر

لا تنزع صيغ النفي إلى إبطال الوجود وإحلال العدم محلّه، وإنّما هي تظهر من الموجود صورة مناقضة للوجود .

---

(178) M Bakhtine; Lœuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance; éd Gallimard; p 377.

وأيّا كان المنفيّ، فإنّ المثبت ضمنيا، أو بصريح اللفظ، يناقض الموجود، ويوفّر في المسالك الضيّقة فضاءً لاجتماع المتباعدات، وينزع أحيانا إلى تشويه النسب والمعايير إذ يعيد توزيع الوظائف. قال (ن23):

31 تبكي المغيبة من بنات مجاشع ولهى إذا سمعت نهاق حمار

لا تبتغي كمرا بنات مجاشع ويردن مثل بيازر القصّار

المُغيبة هي المرأة التي غاب بعلها، والبيازر جمع بيزارة هي العصا الغليظة، وأمّا القصَّر، بفتح الصاد، فأصول النخل والشجر التي يستعملها القصّار للبناء. وبديهيّ أنّ البكاء هنا يجري بعيدا عمّا يجري إليه الذهن ويتوقّع. وسواء نُسبت المغيبة إلى مجاشع أو تيم أو تغلب، أو غيرها من قبائل العرب، فإنّ التسمية في هذا الضرب من العبارات تستند إلى الإشاعة. فهي لذلك مُبهمة وإن لحقها التعريف، غير دقيقة وإن تلبّست بإسماء أعلام مثل المنقري أو علج الأقعسين أو علج المصيف أو أخت الكندي، غير قابلة للتحقيق في صحّتها، أو مراجعة وقائعها، لا سيما أنّ الشاهد فيها معنيّ بأحداثها، الإبن أو الزوج أو الضحية أو عين الشاعر؛ لاتحيل فيها الضمائر وإن تواترت، على شخص معيّن ثابت، وإنّما هي فاشية، جارية في ظلمات الإشاعة[179]. "ليلة السيدان". لذلك كثيرا ما انفتح إجراء التسمية على بنية استعارية موسّعة، يشكّل الشاعر من سرد وقائعها شخصا مثالا في الرذيلة. إنّ لوحة التسمية، فضلا عمّا توفّر من إطار جامع لأشكال تعبيرية متنوّعة، يحقّق ائتلافها ضربا غير معهود من الإنشاء الشعري، تعلن في ذات الوقت، أن ليس ثمّة في خطاب الهجاء من إجراء أعنف وأفشى في التاريخ، وأمكن في النفس من إجراء التسمية التي ذكرنا. لذلك نوّع جرير قيودها وتصرّف فيها التصرّف الذي لاحظه ابن الأثير[180] حتّى لا تبتذلها القراءة، وحتّى يظلّ وقعها متجدّدا.

---

(179) J L Deotte; L'homme de verre; 1998; p185/203

(180) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1971، ج3، ص280.

نخلص من هذا، أنّ جريرا، في لوحة المخازي، صاحب مشروع فنّي طريف. بيّنا أنّه نزع في الإحالة إلى تهويل قياسات الأعضاء، وتقريب الموصوف بصنوف التشبيهات الحسّية، حيث يُتوقّع الإيماء والتلميح، وأنّه أفرط في تشكيل جسد مشوّه، هجين، متداخل، محكوم بحركة سفلية فاحشة، ليقابل به صورة الجسد السويّ المفرد الفرد في لوحة النسيب[181]. وبيّنا أيضا أنّه أسرف في تصوير الانهماك الجنسي على نحو انهماك طرفة بن العبد في" تشراب الخمور". ومن شأن هذ الأفعال أن تبلور صورة الخروج عن النظام الجامع، وتكشف عن صورة للإنسان، مغايرة لما صوّره النموذج السائد.

إنّ صورة الحركة السفلية، وهي تحكم الجسد المشوّه وتعمّ المقدّسات المسيحية في شخص الأخطل، أو صور الإست مجتمعة إلى الصليب، وصور الإنسان "السَتِه"، طالبِ الشهوة؛ لا تخلّف أثرا عميقا في نفس المهجوّ فحسب، وإنّما تدعو أيضا إلى مراجعة تأويل الأعالي في ضوء الأسافل مراجعة تنبعث بها للأشياء دلالات جديدة وهي تُجاذب من عليائها وتُقتسر[182]، وتدعو كذلك إلى تثمينها تثمينا جديدا في ضوء السياق الساخر[183]. وطالما كانت اللغة هي المسكن الذي ستثوي فيه المصوّرات الفاحشة، وكانت هي التي ستتحمّل أوزارها إذ ينفتح في مسالكها فضاء للفحش، فإنّ الشعراء سيلتمسون في شعره ما به ينصرفون إلى ما هو أقرب إلى حقيقة الإنسان وإنسانيته ممّا قد انشغلوا به في قصائد النصف الأوّل من القرن الأوّل، لاسيما أنّ أستاذهم قد حمل اللغة على أن تفيد خلاف ما خُصّت به بعد التنزيل.

انتسب جرير دونما شكّ إلى سنّة في القول عريقة، إلّا أنّ غايته في الهجاء لم تكن مجرّد التعابث بالكلام أو إفساد صورة الإنسان النوعية لما

---

(181) R Blachère;Histoire de la littérature;P393 et p 693

(182) L'œuvre de François Rabelais;p371:

(183) نفسه، الموطن ذاته.

في الإفحاش من إفساد لكونها النوعيّ. وهذا يعني أنّنا نتحفّظ في وظائف التهكّم والدعوة إلى الهزل في ما يترتّب عن هذه القصائد. إنّ هذا الضرب من التشويه النوعيّ الذي جرى في أهاجي جرير، هو عندنا وجه من وجوه الوعي ببؤس الإنسان، لذلك لابس القبيحُ الجميلَ، ولابست الفضيلة الرذيلةَ، وأخبر في مجرى ذلك عمّا نال الجسدَ من جراحات الفكر والمعتقد حتّى غدا نشره سبيلا إلى الإذلال وإفاحة الرذيلة. ولكنّه يمثّل خاصة تصوّرا جديدا لعلاقة الخطاب الشعري بالسائد. لم يتسمّ الجديدُ في شعر جرير، ولم يصرّح الشاعر بهذا المقصد، ولكنّ فعل طلب الشعر والدوران عليه، مصَرّح به، وقد جعلته الأخبار يفصح عن حركة الشعر وما يطلبه الشعراء في ما نُسب إليه من الرأي في عمر بن أبي ربيعة[184]. وقد بيّنا في القسم المدحي طلب جرير الشعر والدوران على بنية مثلى لقصيدة المدح وتجريبه إعادة إنتاج قصائد أسلافه إنتاجا مغايرا لصورها الأولى. ولمّا كانت وحدة النظام، إن في ائتلاف الألفاظ أو إنتاج المعاني أو بناء النصّ، هي ما يميّز الفكر القديم السائد؛ فإنّ التداخل وتشويش البيان في لوحة المخازي في شعره، يفصح عن تحوّل عميق في الشعر، مثّل الهجاءُ مهاده الأوّل. لذلك عُدّ جرير شاعرا هجّاءً في المقام الأوّل، ولذلك أيضا جرت مفاخرته بشعره في قصائد الهجاء.

والمحصّل من كلّ ما سبق أنّ جريرا، شاعرَ الفتنة الأولى في الأدب العربي، قد انتمى إلى عصره انتماءً كاملا، وإليه انتسب الشعرُ من بعده إقرارا أو اقتسارا، فهو مدينته. مثّل التصرّف خاصته المائزة، وسبيله إلى التفرّد في المشترك، حتّى غدا الفعل الخاص من إنشائه مثالا تيسّرت به للشعراء من بعده سبل إحياء النموذج وتكييفه. فشعره مؤسّس لنموذج حيّ، مؤهّل للنموّ، ولذلك فإنّ من أوكد مهام الإنشائية العربية أن تراجع النظر في فنّ شعره.

---

(184) سُل في شعر عمر بن أبي ربيعة فقال: "هذا الذي كنّا ندور عليه فأخطأناه وأصابه هذا الفتى". انظر الأغاني، ج1، ص111.

مفهوم الخطإ في الدرس النقدي القديم

اشتغلت حقول المعرفة على اختلافها بمبحث الخطإ، وقلّبت النظر في صوره وأسبابه، ومسالك تجاوزه حتّى استقرّ في الأذهان أنّ العلوم سلسة من الخطإ يتداركها أهل الصناعة بإصلاحها. وإذا ما كان المبحث واضح المسالك نسبيا في العلوم الصحيحة، فإنّه في العلوم الإنسانية، محفوف بالمزالق، غير مأمون الجانب، لاسيما في نقد الشعر؛ وهو فنّ من القول يربو عن مضايق العدد.

وقد شاع اهتمام القدماء بهذه المسألة، ومحّض لها المرزباني (ت384هـ) كتابا في "مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر". وتردّدت أصداء هذا المبحث في المدوّنة النقدية القديمة إن في كتاب" الموازنة" أو "الموشّح" أو "الوساطة" أو "كتاب الصناعتين"، وغيرها من مصنّفات النقّاد. ويبدو أنّ أبا تمام والمتنبّي من بعده، قد مثّلا غرض النقّاد فيه، فتعاوروا أشعارهما وقلّبوا آراءهم فيها وأبدوا من الملاحظات ما هو جدير بالدرس والتمحيص. وقد رأينا أن نخصّ بالنظر شعر أبي تمام وصور تخطئته في المدوّنة النقدية القديمة، وفي كتاب الموازنة بدرجة أولى، لما عُرف به الآمدي (370هـ) من اعتراض على الشاعر ومخاصمته في ما اختار من طرائق الفنّ.

وسنحاول أن نبيّن صور الخطإ في شعر أبي تمام، وأن ننظر في ما إذا كانت مسألة" القاعدة والشذوذ" مسألة فنّية تجد مبرّراتها في مناسبة جريان الكلام لقاعدة أو انحرافه عنها؛ أم أنّها قضية تجد مبرّراتها خارج نظام الكلام في القول الشعري. ذلك أنّنا، لا نفهم في البدء، لماذا عُدّت

صور الحذف والتقديم والتأخير وبعيد الاستعارات والغريب، وجوه تصرّف في شعر البحتري وأخطاءَ في شعر أبي تمام.

فما الأصول التي استند القدماء إليها في هذه التخطئة، وهل مثّل الوصف والاستقراء منطلقا منهجيا لهم فيها أم هو تبرير اقتضاه الحجاج والدفاع عن اختيارات أصولية سالفة؟

يُطلق الخطأ في كشّاف التهانوي على ثلاثة معان: الإثم، وهو ضدّ الخطإ العمد، وهو ضدّ الصواب يصدر عن المرء سهوا ويحدث في الوجود متى سها العقل وترك التثبّتَ وانصرفت النفس إلى إرادتها وأهوائها؛ ويحدّ بالقياس إلى صواب معلوم، وهو في الشعر عيب يطرأ على اللفظ والمعنى فيخلّ بهما ويفسد وظيفتهما. وقد لاحظ القدماء انتشاره في أشعار الأوائل، وحدّوا موضوعه وضبطوا فروعه[1]. وإذا ما كانوا قد انشغلوا فيه بأشعار المحدثين دون المتقدّمين[2]، فإنّهم قد عاينوا أنّ مظاهره، لا يكاد يسلم منها شاعر، إن في الحواضر أو البوادي "مع رقّة أذهانهم وصحّة قرائحهم واقتدارهم على غريب الكلام"[3]. ولم يكن الشعراء وحدهم الذين أخطأوا، فأصحاب الاختيار، في ما يقول صاحب الصناعتين، أخطأوا في ما تتبّعوا من معايب الشعراء أو في ما طلبوا لهم من الأعذار[4].

ولا يزال هذا المبحث يغري المعاصرين من الدارسين، إن في نقدهم الشعر الحديث[5]، أو في ما درسوا من شعر أبي تمام. فقد عابوا عليه

---

(1) الوساطة، ص4.

(2) كتاب الصناعتين، ص150.

(3) الموشّح، ص306.

(4) خطّأ الآمدي أبا تمام فتعقّب الشريف المرتضى رأي الآمدي وعدّه قلّة نقد للشعر، ورأى أنّ "كلام أبي تمام في نهاية البلاغة والحسن، وما العيب إلّا من عابه وطعن عليه". انظر ديوان أبي تمام، ت محمد عبده عزام، ج1، ص359؛ وكذلك الموازنة، ج2، ص213.

(5) يبدو أنّ "أدونيس" مثّل قبلة النقّاد وغرضهم في هذا المبحث لما لاحظوه في شعره من "تلفيق" و"تناقض" و"تكديس" للألفاظ، تترامى بها الكلمات" أشلاء متبعثرة لا يلمّمها أيّ ضرب من ضروب وحدة القصيدة الزمانية والمكانية والعقلية والنفسية".

الغموض والإغراق في الصور المجازية[6]، واقتساره المعنى البعيد، أو الاستعارة التي يتخيّلها[7]، وهي مآخذ تردّد صدى الخطاب النقدي القديم. وإذا لم تكن عبارة الخطإ تجري في الدراسات النقدية الحديثة مجرى اصطلاحيّاً، فإنّها، في ما تفسّر من وجوهه، تكاد تقف موقف القدماء منه[8]. وعلى هذا النحو نتبيّن قيمة هذا المبحث في الدرس النقدي، ومنزلة المدوّنة النقدية القديمة فيه. فبماذا تميّز تدبّر القدماء مسألة "الخطإ" في شعر أبي تمام؟

إذا ما كانت مستويات الإنشاء في الدرس الحديث قد توزّعت إلى مستوى الإيقاع ومستوى الوحدات المعجمية ومستوى التراكيب والعبارات المصوّرة ونظام تفاعل بعضها مع بعضها الآخر، فإنّ القدماء قد عالجوا صناعة الشعر في ضوء منهج يتدبّر منها "جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحّة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة"[9]. وفي هذا الإطار تدبّروا مسألة اللفظ في حالتي الإفراد والتأليف، وما ينشأ من تركيب بعضه إلى بعضه الآخر من صياغة تصوّر المعنى وتؤدّيه أو تحجبه وتعمّيه، وتدبّروا جري الشاعر فيها على سمت كلام العرب ونهوضها بوظيفة البيان او انحرافها عن صور الشعر وقواعده المألوفة.

وأوّل ما ينبغي أن نلاحظ، خصوبة المعجم الذي توسّل به القدماء في

انظر، كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنّية في البيان العربي، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص496 وما بعدها.

(6) عبد القادر القطّ، حركات التجديد في الشعر العبّاسين، ضمن "إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين.

(7) ناظم رشيد، الأدب العربي في العصر العبّاسي، دار الكتب للطباعة والنشرالموصل، 1980، ص119.

(8) H Ritter, Abu Tammam, in Encyclopedie de L islam.

(9) الآمدي، الموازنة، ت السيد احمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1982، ج2، ص213. ويضيف الآمدي في الموطن ذاته: "ذكرت الأوائل أنّ كلّ حدث مصنوع يحتاج إلى أربعة اشياء، علّة هيولانية، وهي الأصل، وعلّة صورية وعلّة فاعلة وعلّة تمامية". والأصول اليونانية لهذا النصّ واضحة، وتمثّل العلل الأربع مستويات الإنشاء المذكورة.

هذا المبحث، وكثرة الشواهد التي قلّبوا فيها النظر، وإن تعاور الشاهدَ الواحد نقّاد عديدون أحيانا. أمّا الملاحظة الثانية فتتعلّق بتخصيص القدماء مجال الخطإ وميزه عن اللحن[10]، أو ما بوّبه النحويون من عيوب الشعر في الإقواء والسّناد[11]. وقد لاحظنا أنّ الآمدي كاد يمحّض الخطأ لأشعار أبي تمام بينما نُعتت أشعار غيره بعبارة الغلط. ولم يكتف النقّاد، وهم يعيبون أبا تمام "بكثرة خطئه وإخلاله وأغاليطه في المعاني والألفاظ[12]" بأن أصدروا أحكام قيمة، وإنّما حرصوا، وهم يعرضون صور الخطإ، أن يتبيّنوا أسبابه الفردية وما يخلّفه من الأثر في نفس السامع، لذلك نزعوا في خطابهم إلى التماس حجج فنّية لما أصدروا من أحكام قيمة، كانوا يدافعون بها عن عمود الشعر وسننه، ويتصدّون إلى شاعر "لا يقول ما يُفهم" من الشعر.

شاعت أحكام القيمة في النصّ النقدي، ونُعتت ألفاظ أبي تمام بكونها رديئة[13]، متعسّفة[14]، مستكرهة[15]، هجينة، قبيحة[16]، يغرب فيها حينا[17]، أو ينتزعها حينا آخر، من كلام الجهّال أو الصبيان[18]، أو يتخيّرها من "سخيف اللأفاظ وسفاسفها"[19]، بل هي "أوساخ وأقذار وغثاء"[20]، خسيسة[21] "ينحطّ (فيها) إلى الحضيض ويلصق

(10) الموازنة، ج1، ص29/ 32.
(11) نفسه، ج1، ص51.
(12) نفسه، ج1، ص138.
(13) نفسه، ج1، ص536.
(14) نفسه، ج1، ص424.
(15) نفسه، ج1، ص4.
(16) نفسه، ج1، ص449.
(17) نفسه، ج1، ص333.
(18) نفسه، ج1، ص247.
(19) نفسه، ج1، ص333.
(20) نفسه، ج2، ص118
(21) الموشّح، ص378.

بالتراب"[22]، هجينة، لا تنتسب إلى سُنّة في الاستعمال، تشكو الغربة في عصرها. وما من شكّ في أنّ هذه الأحكام المعيارية، تستند إلى تصوّر نظري لمسألة اللفظ في كلام الشعراء عندهم.

فإذا ما كانت الألفاظ على أقدار المعاني[23]، فإنّ المعاني الشعرية، وهي عندهم شريفة، لا تناسبها ألفاظ خسيسة من جنس اختيارات أبي تمام[24]. إنّ مناسبة اللفظ المعنى، صورة من وحدة الوجود ومن ضرورة مطابقة الوجود اللفظي الوجودَ الذهني[25]. وإذا ما كانت لغة الحواضر قد لانت وسهلت[26]، فليس للشاعر المحدث الحضري أن "يتكلّف الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء"[27] لأنّ ألفاظه ستجيء متنافرة، "لا تُجاور بأمثالها، ولا تتبع أشكالها، فكأنّها تشكو الغربة"[28]. ذلك أنّ الوجود اللفظي ينبغي أن يطابق أيضا الوجود العيني ويناسب، في وحدته وانسجامه، وفي لينه وسهولته، ما فشا في المجتمع من الظرف والتأدّب. فإذا ما كانت أحكام القيمة في هذه النصوص قديمة، لاتخلو من غلوّ، فإنّها متأسّسة عل أصول نظرية تنتظمها.

أمّا العلّة الصورية، وهي المتعلّقة بإصابة الصانع الغرض[29]، فقد تميّز نعتها في أشعار أبي تمام بانحرافها عن النموذج وعدم مناسبة العبارة

---

(22) الوساطة، ص67.

(23) الجاحظ، البيان والتبيين، ت عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1975، ص76.

(24) قال صاحب الوساطة: "وأظنّه لو وجد لفظة أسقط من (زنى) وأقلّ مناسبة للمعنى لاستعملها". انظر الوساطة، ص76.

(25) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، 1986، ص17.

(26) الوساطة، ص17.

(27) نفسه، ص19.

(28) الموشّح، ص382، وانظر أيضا ص379، وقد عرض فيها المرزباني مبرّرات استكراه اللفظ.

(29) الموازنة، ج1، ص427.

المعنى الذي يقصد إليه الشاعر. يصف أبو تمام المرأة، فيورد من الكلام ما" يوصف بمثله صديق أو حميم... أو يكون وصفا لملك أو سيّد". ويمدح أبو تمام المعتصم" فيتعجّب من خلافته"[30] حتّى يكاد ينقلب المدح إلى ضدّه، وهو في كلمة، يخرج عن النهج المعروف[31] ويخالف أعراف الشعراء من الجاهلية والإسلام[32] و"يخرج عن عادات بني آدم ويكون أمّة واحدة"[33].

إنّ العلّة الصورية تعني أن يطابق اللفظُ المعنى. وإذا ما كان القدماء قد أقرّوا بأنّ المعنى في الشعر يحصل بغير طرائق تحصيله في الأقاويل اليومية، فإنّهم اشترطوا أن لا ينحرف اللفظ عن المعنى، إن في الإيفاء به أو تقسيمه أو تقصّيه، وإنّما الشاعر مدعوّ عندهم إلى أن يأتي المعنى "من فصّه"[34]، ولا يتمّ له ذلك إلّا متى طابق اللفظُ المرجعَ وكشف عن حجابه في غير ما تكلّف. وقد جُعل البحتري نموذجا للشعراء في ذلك. "فحذق الشاعر [هوفي] أن يصوّر لك الأشياء بصورها ويعبّر عنها بألفاظها المستعملة فيها واللائقة بها"[35]. ليس للشاعر إذن أن يعدوَ أمثلة الشعراء المألوفة[36] فينقض مقصده بخروجه عن سمت العرب في الكلام أو بعدم انخراط المبالغة في نظام الحقيقة[37]. إنّ احتذاء سمت كلام العرب هو

---

(30) نفسه، ج1، ص335/ 336.

(31) نفسه، ج1، ص14.

(32) نفسه، ج1، ص143.

(33) نفسه، ج1، ص214.

(34) نفسه، ج1، ص233.

(35) نفسه، ج2، ص199.

(36) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1985، ج1 ص128.

(37) قال أبو تمام يصف دقّة خصر المرأة:

من الهيف لو أنّ الخلاخل صيّرت لها وشحا جالت عليها الخلاخل.

فاستقبح الآمدي ذكر الهيف معزولا عن معنى الامتلاء والريّ لأنّه" ضدّ ما نطقت به العرب". و"إذا كانت [الموصوفة] كذلك فقد مُسخت إلى غاية القماءة والصغر وصارت في هيئة الجعل". انظر الموازنة، ج1، ص147/ 148.

الذي ييَسّر للشعر نهوضه بوظيفة البيان، ويوفّر في البيت ساحة لقاء، يلتقي فيها الشاعر وجمهوره ليستأنفوا الإنشاد على ما الفوا من طرائق العرب فيه، وتبدو فيها الأمثلة التعبيرية كائنا ناميا تتجدّد حياته بإعادة إنتاجه. فالخوف على وظيفة البيان ممّا يداخلها من الفساد والخلل هو الذي دعاهم إلى التقيّد بصورة المثال الواحد وتفريعه في مجال النظام الأوّل سيما أنّ استيفاء الكلمة المعنى وإتيانه في لبّه مرتهن بالتعبير عنه بصوره واختيار سمت العرب ومثالهم فيه. وقد أظهرت بعض اتّجاهات الدرس اليوم أنّ تحقيق الكلمة دلالة قصوى مرتهن بملابستها صورة تركيبية فريدة[38]، فكأنّما احتذاء المثال التعبيري وسمت العرب في الدلالة على الغرض، يؤهّل الكلمة لأن تصيب تمام المقصد وتلابس الحقيقة حتّى في ما أُخرج مخرج المجاز.

أمّا العلّة الفاعلة، وهي المتعلّقة بصحّة التأليف، فقد اتُّهم فيها أبو تمام بالشره في ما يؤلّف من عناصر الكلام وركوب إرادته[39]. لذلك جاء شعره مضطرب النظم والنسيج[40]، فيه "جهل وتخليط وخروج عن العادات في المجازات والاستعارات"[41]، متباينا، متنافرا[42].

إنّ الصحّة في التأليف هي أن ينتظم أوّل القول مع آخره[43]، وتدلّ مباديه على قوافيه، "يُبنى فيها ثان على أوّل ويُردّ تال إلى سابق"[44]،

---

(38) Un élément qui pourrait indifféremment entrer dans n'importe quel syntagme serait dépourvu de sens. Un élément ne pouvant entrer que dans un syntagme unique aurait un sens maximal.
Voir GG Granger; éssai d'une philosophie de style; éd Odile Jacob; 1988; p148.

(39) ألموازنة ج1، ص139. ويقول الآمدي "يريد أن يبتدع فيقع في الخطإ" (نفسه، ج1، ص147، ونظيره كثير.

(40) نفسه، ج1، ص424، 536.

(41) نفسه، ج1، ص254.

(42) نفسه، ج1، ص471.

(43) ابن طباطبا، عيار الشعر، ت عباس ساتر، دار الكتب العلمية، بيروت 1981، ص131.

(44) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت هـ ريتر، ص133/ 134.

ويدخل بعضها في بعض[45]، في غير ما مغالاة في تعليق اللألفاظ بعضها ببعض، حتّى لا يستبهم المعنى[46]. فهو هيئة في التحام أجزاء الكلام وانتظام معانيه، متشاكلة، متناسبة، وقد تنزّل كلّ منها في الموضع الذي هو لها، وارتبط بما يليق به وأُجري المجاز فيها على ما له من" صور معروفة وألفاظ مألوفة معتادة، لا يُتجاوز في النطق بها إلى ما سواها"[47]. ولأنّ الصحّة في التأليف لا تكون إلّا بتوفّرهذه الشرائط، رُدّت على أبي تمّام، الكثير من اختياراته التي يدلّ فيها بقوة طبعه وجرأته على اللغة، إن في ما توغّل فيه من تصرّف في التركيب بالحذف[48] والتقديم والتأخير، وشدّة تعليق ألفاظه بعضها ببعض[49]، أو في ما تجاوز فيه الحدّ في الاستعارة[50] واختياره منها ما يشكل.

---

(45) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص73.

(46) كتاب الصناعتين، ص46.

(47) الموازنة، ج1، ص197

(48) قال أبو تمام:

يدي لمن شاء رهن لم يذق جرعا من راحتيك درى ما الصاب والعسل

تعقّب الآمدي البيت قائلا: "لفظ هذا البيت بُني على الفساد لكثرة ما فيه من الحذف (...) وسقط الدليل عليه" انظر الموازنة، ج1، ص190/ 191. ورأى صاحب الوساطة أنّ الشاعر "حذف عمدة الكلام وأخلّ بالنظم (...) فأفسد الترتيب وأحال الكلام من وجهه". انظر الوساطة، ص79.

(49) استقبح الآمدي هذا الضرب من المعاضلة لما فيه من شدّة تشبّث عناصره بعضها ببعض" كأنّها سلسلة" في التعقيد والاستكراه، لاحلاوة في معناه، ولا كبير فائدة. ومثل ذلك قول أبي تمام:

يا يوم شرّد يوم لهوي لهوَه بصبابتي وأذلّ عزّ تجلّدي

يوم أفاض جوى أغاض تعزّيا خاض الهوى بحري حجاه المزبد

وهو قول معيب لما فيه من التقديرو وقوع الفاظه في غير مواقعها وإجراء أفعال غير لائقة بفواعلها. انظر الموازنة، ج1، صص294/ 297، وكذلك ديوان أبي تمام، ج2، ص4وص45.

(50) مثل قول أبي تمام:

لم تُسق بعد الهوى، ماء أقلّ قذى من ماء قافية، يسقيكه فهم

عدّ الآمدي استعارة أبي تمام فاسدة، لتجاوزه الحدّ سيما أنّ الإحالة في ما مخرجه مخرج الحقيقة، أقبح ممّا يجري فيه الكلام على التوسّع. والذي أفسدها وصرفها غلى هذا الوجه، في =

ويبدو أنّ الاستعارة التي ترد وحدة إضافية قد مثّلت المطعن الرئيس في ما عيب على أبي تمام من بعيد الاستعارات. فإذا ما كان" التضايف إنّما يقع بين شيئين كلّ منهما غير الآخر"[51]، فإنّ هذه الغيرية تستند إلى ملابسة وإن دنيا بين المضاف والمضاف إليه، وتكون وظيفتها المبالغة في البيان[52]. ويبدو أنّ الوحدة الإضافية المصوّرة، في ما عاب القدماء من اختيارات أبي تمام، لم تنهض بهذه الوظيفة؛ لما نزع فيها الشاعر إلى التأليف بين ما لا وجه لالتئامه في ما جعل للدهر عرضا[53] وللموعد ظهرا وللوعد كاهلا[54]، ولما جعل في هذا الضرب من التصوير من إشكال في تقدير أداة التشبيه. قال أبو تمام:

أيّ مرعى عين ووادي نسيب لحبته الأيّام في ملحوب

قال ابن الأثير: "وإذا قدّرنا أداة التشبيه هنا قلنا: كأنّه للعين مرعى وللنسيب منزلا ومألفا"[55]. وهكذا بدا هذا النحو من التصوير مشكلا، مخلّا بصحّة التأليف عندهم.

ويبدو أنّ تجاوز الحدّ قد مثّل مأخذ القدماء الرئيس في العلّة التمامية في شعره. فقد عيبت عليه "المبالغة في التعمية والانغلاق"[56] ونُسبت إليه أفعال الإفراط[57] والإسراف[58] والإغراق[59]

= ما رأى الآمدي، هو قول أبي تمام (يسقيكه) انظر الموازنة، ج1، ص275/ 276، ورواية البيت هنا تختلف عن شرح التبريزي. انظر الديوان، ج4، ص490.

(51) شرح المفصّل، ج1، ص9.

(52) نفسه، ص13.

(53) الموازنة، ج1، ص197.

(54) نفسه، ج1، ص230/ 231.

(55) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1971، ج2، 116/ 117.

(56) الموازنة، ج1، ص564.

(57) الموازنة، ج1، ص14 و479.

(58) الموازنة، ج1، ص14.

(59) الموازنة، ج1، ص525.

والاستقصاء[60]، فهو يجاهد طبعه، ويغالب قريحته، ويتعمّل في ذلك شديد التعمّل. "ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة، ويقتسرها مكارهة، لكان يتقدّم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخّرين[61]". إنّ العلّة التمامية، في ما ينبغي أن تكون، محكومة بالعدل، و"القصد فيها التوسّط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح"[62]، إلّا أنّها، في ما رأى القدماء من أشعار أبي تمام، محكومة بالخروج عن الحدّ. يريد فيخطئ، ويحبّ فيغلط، لذلك لم يكن شعره جميل الوقع على سامعه في ما رأى القدماء. فهو لا يُفهم و"لا يُعلم غرضه فيه إلّا بعد الكدّ والفكر وطول التأمّل"[63]، وهو "إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلّا بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر والحمل على القريحة"[64]، يصدأ له القلب ويعمى. "وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره"[65]، ولذلك رأى المرزباني أنّ أبا تمام قد "أفرط ولم يصنع شيئا"[66].

تلك هي وجوه الخطإ في شعر أبي تمام في المدوّنة النقدية القديمة وإن كنّا قد خصصنا الموازنة بجلّ عنايتنا. إلّا أنّ قرّاء أبي تمام لم يكونوا جميعا معترضين عليه، يخاصمونه شعره، فلأبي تمام أنصار عديدون ترافدت هممهم على شرح أشعاره[67] و بيان مظاهر الجودة فيها، وحظيت اختياراته منهم باحتفال لم يبلغه اختيار آخر[68]، أجمعوا على ما صحبه من

---

(60) الموازنة، ج1، ص539.

(61) الموازنة، ج1، ص139.

(62) الوساطة، ص433.

(63) الموازنة، ج1، ص139.

(64) الوساطة، ص19.

(65) الموازنة، ج1، ص425.

(66) الموشّح، ص389.

(67) ياقوت الحموي، معجم الشعراء، دار إحياء التراث، الطبعة الأولى، 1988، ج18، ص22/ 23.

(68) ذكر حسين نقشة أنّ "حماسة أبي تمام حظيت من عناية القدماء بما لم يحظ به =

التوفيق في قصده[69]، ونوّه ممدوحوه بجودة عمله في الشعر وفنّه[70]، بل إنّ هؤلاء الذين خاصموه، جهروا أيضا بتقديمه، ورأوه" قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع"[71]، وجعلوه إماما للبحتري، ثمّ المتنبّي من بعده،[72]. أقرّوا أنّ ثلث شعره من الجيّد الذي " لايبلغه أحد من المتأخّرين"[73]، وانتشرت شواهد شعره سائرة في كتب البلاغة والنقد[74]، يُتمثّل بها في طرائق الفنّ.

نخلص أنّ القدماء، استحسنوا من شعر أبي تمام وجوها، واستوحشوا وجوها أخرى. وهم، وإن اختلفوا في الأبيات التي تمثّلوا بها في الجودة، وفي المواطن التي عدّوها من معايبه[75]، لم يختلفوا في الأصول التي في ضوئها استحسنوا واستقبحوا. ثمّ إنّهم، في ما أحصوا من أسباب التقدّم والسقوط، لم يتعاملوا مع كلّية شعره، ولم ينطلقوا من منطقه

= أيّ كتاب آخر من كتب الاختيار التي سبقته، وكثرت شروح الحماسة وتنوّعت مناهجها (...) حتّى بلغ عدد الذين خاضوا هذا الميدان تسعة وأربعين إسما". وقد امتدّت هذه الشروح من سنة 339هـ إلى سنة 1120هـ. انظر في ذلك شرح ديوان الحماسة المنسوب إلى أبي العلاء المعرّي، ت محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1991.

(69) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، 1991، ص13. إلّا أنّ المرزوقي يرى أنّ أبا تمام (ص4)، "عادل في ما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ديوانه، ومرتض، ما لم يكن في ما يصوغه، من أمره وشأنه". وهو بذلك يفصل جودة الاختيار عن الخطإ في الشعر".

(70) زعم الحسن بن رجاء أنّه ما رأى "أحدا أعلم بجيّد الشعر، قديمه وحديثه، من أبي تمام. انظر الصولي، أخبار أبي تمام، ت محمد عبده عزّام، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص118.

(71) الوساطة، ص19/ 20.

(72) أبو علي الحاتمي، الرسالة الموضّحة، ت محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت 1965، 157.

(73) الموازنة، ج1، ص139.

(74) ورد في الوساطة زهاء (265) شاهدا، وفي الصناعتين زهاء المائة، وفي أسرار البلاغة زهاء الخمسين، أمّا كتاب الموازنة فهو في شعره وشعر البحتري.

(75) في الموازنة صدى ممّا عيب عند بعضهم ولم يكن عيبا لدى بعضهم الآخر. انظر الموازنة، ج1، ص277.

الداخلي، وإنّما أسّسوا ملاحظاتهم على ما انتخبوا من أشعاره ممّا لا يناسب النموذج، ويُخشى منه إن سار أو أُعيد إنتاجه، أن ينقض نظام الجودة عندهم أو يشوّش وحدته.

وإذا كان الكثير ممّا عيب على أبي تمام قد جاء متفرّقا في أشعار الأوائل، يتوسّلون به حلية لتجميل معانيهم وتلطيف وقعها، فقد كره القدماء أن يعتمده أبو تمام ركنا بنيويا في إنشائه، وينزّله المنزلة الخاصة التي تنتظمه وتسمه[76]، وكرهوا منه هذا الافتتان باحتذاء جزئيات عارضة في النموذج، ولم يكن بوسعهم أن يدركوا أنّ تلك الجزئيات العارضة هي التي تتوفّر على سرّ صناعة الشعر، وهي التي تفتح مسالك التفرّد. لذلك كرهوا منه أيضا هذا الافتتان بالخروج عمّا شاع، وهذا الحرص على أن تكون الذات هي المرجع في القول الشعري. بذلك نفهم هذا التلازم، في المدوّنة النقدية، بين أفعال الذات المسندة إلى الشاعر وما يقترن بها عندهم من قيم الرذيلة في شعره.

لم يكن شعر أبي تمام هو المستكره عندهم، ولم تكن كفاءته الفنّية هي التي تدبّروها على محكّ مقاييسهم، وإنّما ما بدا جليا، في بعض شعره، من إنصات إلى دواعي الذات، ونزوع إلى كسر طوق السنّة، واستجابة إلى كلّ ما جاش به خاطره. "ليس العمل [في الشعر] على نية المتكلّم وإنّما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه (...) عند أهل العرب"[77]. ولذلك كرهوا أيضا تعمّده أن "يدلّ في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمّد [لذلك] إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره"[78]. إنّ قيم الإفراط والإكثار والشطط وتجاوز الحدّ وتنكّب

(76) أقرّ القدماء أنّ المعايب التي عدّدوها في شعر المحدثين، قلّما سلمت منها أشعار الأوائل. وإذا ما كان " المتأخّر يحتذي على أمثلتهم ويقتدي بهم [فليس] ينبغي أن يتبعهم في ما وقعوا فيه سهوا" انظر الموازنة، ج1، 217.

(77) الموازنة، ج1، 179/ 180.

(78) نفسه، ج1، 25.

التوسّط، وهي عندنا القيم الدنيا التي تُشترط في عمل فنّي يعي منتجُه تميّزه، ويروم أن يحقّق هذا الوعي بالفرادة في عمل فنّي، قد مثّلت، في المدوّنة النقدية التي اخترنا، المطعن الرئيس الذي منه أُتي أبو تمام. ولذلك شاع اتّهامه بالتكلّف والتعسّف والتغلغل في التصعّب[79]، وأنشئت الأخبار في تعمّله صنعة الشعر وإكراه نفسه عليها[80]، حتّى إذا أنشأ البيت كانت الكلفة فيه ظاهرة في ما عابوا من قوله[81] (في البسيط):

شرستَ بل لنتَ بل قانيْت ذاك بذا

فأنت لا شكّ فيك السهل والجبل

و لذلك كرهوا أيضا خروجه عمّا استقرّ في الأذهان من مسلّمات جمالية تؤسّس الشعر على التشاكل والتجانس في صور من النظم لا يتراكب فيه المجاز ولا ترد اللفظة في غير الموقع الذي يليق بها ولا يتأسّس الكلام على قلب أو تنافر أو تباين أو قطع أو مناقضة أو مغالاة في التقديم والتأخير أو الحذف. وإذا ما كان البحتري قد عُدّ نموذجا في الاسترسال إلى الطبع، وفي الاقتدار على ردّ البعيد قريبا، إذ يروّض من اللفظ ما توحّش ويستأنس من المعنى ما شمس[82]، فقد عُدّ أبو تمام الغاية في تعويص المعاني واستقصائها، وفي تشريد ائتلاف الألفاظ بما يتعمّد من إقحام المهجور في ما لم تضق اللغة المأنوسة عن تأديته في مثل قوله (من الكامل)[83]:

فعنيقها يَعْضيدُها ووَسيجُها سَعْدانُها وذميلُها تَنّومُها

أو قوله (من الخفيف)[84]:

---

(79) الوساطة، ص19، وكذلك العمدة، ج1، ص128.

(80) العمدة، ج1، ص209.

(81) الديوان، ج3، ص11.

(82) أسرار البلاغة، ص15.

(83) الديوان، ج 3، ص277.

(84) نفسه، ج1، ص360.

كـان فـي الأجـفـلـى وفـي الـنّـقـرى عـر

فـك نـضـر الـعـمـوم نـضـر الـوجـاد

لذلك ذهب المرزباني إلى أنّ "هذا من الكلام البغيض، والغريب المستكره من البدوّي، فكيف إذا جاء به ابن قرية متأدّب؟[85]

لذلك كرهوا أيضا الكثير من ابتداءاته وخروجها عمّا استقرّ في الأعراف من ضرورة تجويد المطالع.

ويمكن القول إجمالا إنّ تعامل القدماء مع ما عُدّ من باب الخطإ في شعره، يستند إلى نظرية في جمالية القول الشعري، إلّا أنّه أيضا التمس مبرّراته، في ما جرى في شعر أبي تمام، من صور تعامله مع النموذج ومقوّمات الجمال السائدة، وفي ما جاشت به أشعاره من صوت الذات حتّى لكأنّما حلّ طلب الذات في الاختيارات الفنّية، محلّ الآخر واقتضاء البيان في الحوار. وإذا ما كان القدماء قد تفهّموا نأي الشاعر عن حدود الموجود متى هوّل الأشياء وتناهى في وصفها، وأقرّوا باختصاص الدلالة في الأقوال الشعرية، فإنّهم قد قيّدوا ذلك بشرائط تؤمّن البيان. ليس للشاعر أن يتقصّى إمكانات اللغة ويتوغّل في آفاقها ليقدّ بالاختيار وجودا لغويا بكرا، وليست الذاتُ في الاختيار، هي المرجع، قوةً فاعلة كشّافة، تشكّل في فعلها كينونة الوجود من شكل اللغة. ذلك أنّ" المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدلّ على تلك الصور من الألفاظ، وجود في الأفهام"[86]، ووظيفة قوى النفس هي أن تتمثّل صور الأشياء وتمثّلها على ما وقعت عليه في الوجود[87]. فإذا ما كانت السلطة المنشئة تروم أن تجدّد صور الوجود في تمثيلها اللفظي، فإنّ السلطة القارئة/السامعة ترجو في الملفوظ بيانا يطابق

(85) الموشح، ح، ص370.

(86) منهاج البلغاء، ص16.

(87) نفسه، ص42.

صور الوجود ويجلوها، متناسبة، منتظمة، قد أخذ بعضها برقاب بعضها الآخر.

ليس وكدنا في هذا المبحث أن نحلّل فنون القول في شعر أبي تمام ونبيّن خصائصه المائزة، أو أن نضع أحكام نقّاده على محكّ أشعاره، وهو عمل متأكّد في ما نرى؛ لكنّنا نقرّر أنّ النقّاد القدماء، لم يكتفوا بإطلاق أحكام معيارية تتأسّس على مسلّمات "بهرجوا" في ضوئها شعرَ أبي تمام، وإنّما أدركوا أنّ الكيفية التي كان أبو تمام يشكّل بها الوجود اللغوي ويسوس بها أشعاره في لحنه وعدوله وشططه، يحكمها فساد في الوعي، وجور عن العمود. ولذلك كان بحثهم في الخطإ ضربا من تقبّل الأثر في ضوء نموذج سالف، يُسلم إلى تخطئة كلّ ما خرج عن قياساته وتعذّر إجراؤه في قالبه. إنّ ما ينتج عن هذا النحو في القراءة، أنّ القارئ لا يحاور الأثر وإنّما هو يتعقّب مظاهر الخروج ويعدّها "سقطات". وهو، لا يتعقّب الأثر في كلّيته، ولا يعدّه نسقا قد تضافرت مكوّناته، وإنّما هو منصرف عمّا جرى منه في القالب، مقبل على نتوءاته لينتزعها من نظام الأثر الداخلي ويثمّنها في ضوء مرجع خارجي. وهو، في هذا التقصّي، لا يحاور الأثر أو النموذج، وإنّما هو متّهم لأفعال الخروج في الأثر، مشيح عن معالجة كيفيات تشكّلها، متعلّق بقيم يعدّها سرمدية، تعلّقا يعطّل الإنصات إلى الآثار المدروسة.

الإماء الشّواعر

كتاب "الإماء الشّواعر" كتاب في التّراجم والأخبار نُسب إلى أبي الفرج الأصفهاني وقد وضعه في أواخر النّصف الأوّل من القرن الرّابع بأمر من الوزير المهلّبي إذ ذاكره في ما وقع إليه من أخبار الإماء المماليك وأشعارهنّ فخصّ به شواعر القرن الثّاني وهنّ مجتمعات إلى مروان بن أبي حفصة وأبي نواس وأبان اللاحقي والحسين بن الضحّاك... وإذا ما كان الدارس يمكن أن يجد في هذا ما يصف مجالس العصر، وهو مبحث طريف، فإنّ الذي يعنينا إنّما هو صدى فواعل الذكورة في إنشاء المرأة وحظّها هي في بلورة أنوثتها عاملا من عوامل الفنّ في شعرها.

بين زمن الشّعر المدوّن وزمن التّجربة زهاء القرنين من الزّمن. وقد تخلّلت أخبارَ المرأة أشعارٌ نُسبت إليها. تلك هي صورة الرّجل الأولى في هذا الكتاب: متخيّر لشعر المرأة ومدوّن. فما مقاييس الاختيار في ما دوّن للمرأة من أشعار؟ ولماذا هذا التّأخر في تدوين شعر المرأة؟

صرّح صاحب "الإماء الشّواعر" أنّه لم (يجد) في الدولة الأمويّة شاعرة مذكورة ولا خاملة... لأن القوم لا يرضون إلاّ بما يجري مجرى الشعر الجزل الفصيح المختار... وإنّما شاع [اللين]في دولة بني هاشم"[1].

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الإماء الشواعر، ت جليل العطية، دار النضال، بيروت، ط1، 1984، ص23.

وبذلك أقصى الرجلُ شعر المرأة عن الفصاحة والزجالة والتأهّل إلى مرتبة النّموذج وذكر منه ما شاكل الشعر المحدث.

مجموع هذه الأشعار لا يتجاوز أربع المائة من الأبيات موزّعة على 33 أَمَة. فجلّ هذه الأشعار مقطّعات وربّما اختزلها المدوّن في بيت أو بيتين. أشهر الشواعر "عريب"، ولها 122 من الأبيات و"فضل" ولها 74 وعنان ولها 48 بيتا. هؤلاء الثلاثة قد وردت لهنّ قصائد، أطولها "لعريب"، وتقع في 21 بيتا ثمّ "عنان " (10) و"فضل" (8)، أمّا ما عدا ذلك فنتف وأبيات. وتلك هي الصورة الثانية للرجل في هذا الكتاب، معترض في اختياراته على ما يمكن أن تحقّق المرأة من مطوّلات تجلو وحدة ذاتية في شتات من الأبيات وإن كانت شعرا منظوما. التدوين في هذا الكتاب فعل عنف وتسلّط على شفوية القول الأنثوي إذ قيّد الرجل منه ما كان سائرا وأوقف فيه ما كان جاريا. هو فعل ذكورة، آلة الرجل فيه القلم[2]. هذه الأشعار مشدودة إلى أخبار، والخبر يرسله رجل. فهو من الشعر بمنزلة الحلية والزّينة أمّا صوت الرجل فهو الأصل. تلك هي الصورة الثالثة للرجل.

المرأة خبر شفوي يرويه الرجل ويدوّنه. فهو الصوت المؤسّس وهي صدى له، بل إنّ المرأة لا تقول شعرا إلّا إجازة. والإجازة في الشعر أن تتم مّصراع غيرك. وهي في اصطلاحات العروضيين كالإكفاء، اختلاف في حركة الرّويّ، أو تحويل لمجراه. والإجازة في الأصل اللّغوي إمضاء وإنفاذ ونشر ولكنّ إجازة المرأة الأشعار في هذا الكتاب ليست من باب النشر أو التحويل والإمالة والقلب وإنّما هي استمرار وجري بريح الرجل، وتقيّد بتصاريف ميزانه. فعل المرأة في هذه الإجازة فعل تفريع الأصل وترديده وقد تعطلت ذاتها المبدعة في وظيفة التلفّظ.

كلّ الرّجال في هذا الكتاب شعراء: الشاعر والرّواية والشطرنجي

(2) نفسه، ص216 / 217.

والخليفة[3]، أمّا المرأة الشّاعرة فأمةُ في كلّ حال. وهي لا تقبل على القول الشعري إقبالا عفوا، بطبعها، وإنّما يقتسر منها الرجل حالة القول الشعري، فيضربها أو يستفزّها لفظيا ويدعوها إلى الإجازة. روى مروان بن أبي حفصة أنّ النطافي، وقد أعرضت جاريته عنان عن القول الشعري، " أهوى عليها بسوطه (...) فضربها فدخلت وهي تبكي. (قال مروان): فرأيت الدموع تنحدر من عينيها فقلت (السريع):

بكت عنان فجرى دمعها كالدرّ إذ يسبق من خيطه

فقالت مسرعة:

فليت من يضربها ظالما تيبس يمناه على صدره[4]"

وقيل أيضا: "دخل أبو نوّاس على النطافي وعنان جالسة تبكي وخدّها على رزّة في مصراع الباب، وقد كان النطافي ضربها، فأومأ إلى أبي نواس أن جرّبها بشيء"[5]؛ وكأنّ واضع الكتاب يجد لذاذة في اقتسار تجدّد التجربة وكيفيات إخراجها المسرحي.

هذه الأشعار قالتها المرأة في معان تقليدية، إذ يعسر الحديث عن غرض في أشعار جرت نتفا ومقطّعات.

مدحت المرأة، وردّدت في مدحها أقوال السلف. فالخليفة ينشر العدل ويعزّز التقوى ويكسر شوكة كلّ ظالم باغ:

بجعفر زادني الرحمان إيمانا

جزاه ذو العرش بالإحسان إحسانا[6]

---

(3) نفسه، ص48/ 49.

(4) نفسه، ص30 وفي تحقيق نوري حمودي القيسي "على سوطه".

(5) نفسه، ص32

(6) نفسه، ص144 وأثر "جرير " في هذا البيت واضح.

ورثت المرأة فتفجّعت من الموت ودعت إليها دموعها أسوة بالخنساء:

عين جودي بعبرة وعويل للرّزيات لا لعافي الطلول[7]

وإذا ما كانت الميزة في رثائها أنّه من صادق الوفاء والشجن شأن الخنساء ونساء الخوارج، فإنّ المتفجَّع عليه هو الرجل.

وهجت المرأة الرجل في شعرها إلاّ أنّها لم تنل من قبيلته أو خطّته أو جنس الرّجال في شخصه، وإنّما نعتته بالخمول والقبح والكفر والوسخ والنهم الجنسي، وهي نعوت مبتذلة لا ترسم صورة كائن متفرّد[8]. وتغزّلت المرأة. ووصفت طيف الخيال وغير ذلك من معاني الغزل النموذجية...

وقالت المرأة الشعر في معانيه اليوميّة، فعادت الرجل في مرضه وهنّأته بشفائه أو بمناسبة بناء قصره... وغيره ممّا شاع من معاني الشعر الحضري . ويمكن أن نوجز فنقول إنّ شعرها وإن كان يحمل طعم عصرها فإنّه لا يعبّر عن لون جنسها. والحقيقة أنّ مسألة الذّات في الأدب العربي القديم مسألة معقّدة. فإذا ما كانت قد شاعت في الكتب القديمة أخبار الشعراء والشواعر فإنّ هذه الأخبار، في ما نرى، قد وُضعت على هامش الشعر، والمرجع فيها "أنا" نموذجي غير تجريبي. أمّا ما يجري الشاعر في شعره من قيود ومعرّفات من قبيل أسماء الأعلام والأماكن والوقائع فإنّها قيود توهم بالتجريب لحمل السامع على التسليم بما يدّعيه "أنا" نموذجي مقلّد. لذلك يعسر التّسليم بما يفترض قارئ اليوم من علاقة حميمة بين الأثر وصاحبه. إنّ سلطان الأعراف وتوقّعات الجمهور وقيود النّموذج قيم لازمة في الإنشاء العربي القديم انحسر لها " الأنا "التاريخي وحلّ محلّه "أنا"نمطيّ، هو وحده الذي ينشر سلطانه على فضاء النّص في مغامرته اللغوية. فإذا ما كان "الأنا " التجريبي قد انحسر، ليحلّ محلّه "أنا"

(7) نفسه، ص115.

(8) نفسه، ص43/ 44

نموذجي، فأي حّظّ للآخر في فضاء الإبداع؟ كيف يصوّر ذاته من لم يصوّر من الأشياء إلّا ما تردّد منها على لسان غيره؟ لا يتعلّق الأمر بجنس الأنا أو الأخر وإنّما بما يمكن أن يفصح عنه الفعل الإبداعي من صورة الأنا أو الآخر وكفاءة في تمثّل الخاص.

الأنا أو الآخر في النّص الشعري القديم نموذجيان قدّ التاريخ والأعراف الجمالية وطرائق العرب صورتيهما بما يُرد مّن العام المشترك الذي لا يتفرّد بهما نصّ عن آخر وإنّما الفريد المفرد في "أنا" التلفّظ، أي في ما به يردّ المنشئ من مشترك الكلام إلى عنان خطابه؟

الملفوظ في هذا الكتاب شعر ونثر. الشعر، عدا بعضه، منسوب إلى المرأة لكنّ الرجل هو الذي رواه واختاره. فقيم الرجل هي الميزان في ما يصوّر. أمّا النثر فهو من وضع الرجل ولكنّه متعلّق بنصّ المرأة تعلّق تأسيس أو تبعية. فكلاهما ميزان للآخر. المرأة، في هذا الكتاب، شاعرة وأنثى وعاشقة. وهي إلى ذلك مرآة تَصَوّر الرجلُ على صفحتها، واجتمع في مجلسها الشعراء: مسلم بن الوليد ودعيل الخزامي (مجلس غصن) وكذلك مروان بن أبي حفصة وإبّان اللاحقي وحسين بن الضحّاك وفضل الرقاشي وعمرو الورّاق وأبو نواس والعبّاس بن الأحنف واسحاق الموصولي. فذكرُها سبيل إلى سرد قصّة الثقافة في مجالس الخاصّة من ذلك العصر. المرأة في هذه المجالس "علم في السّرور وفي المصائب"[9]، شاعرة: شِعرها سبيل إلى جسدها وجسدها فضاء تدوّن عليه أشعارها، خدّها كتابها ودموعها سطور الكتاب/ الرسالة:

جعلت كتابي عبرة مستهلّة
على الخدّ من ماء الجفون سطور[10]

(9) نفسه، ص115 .
(10) نفسه، ص120 والشعر لمتيّم .

أو هي تكتب على خدّها اسم من تهوى[11]، وشمٌ من الحبّ تنقشه على صفحة جسدها. جسدها جسد الشِعر ونصُّها إلى الآخر.

تضع على رأسها كورا، أي عمامة، منسوجا بالذهب عليه مكتوب:

وإنّي على العهد الذي قد عرفتمُ

مقيم عليه لا أحول عن العهد[12]

ولكنّها في ما تكتب على جسدها من الشعر، تكتبه بضمير الرجل المذكّر. هي شاعرة، ما في ذلك شكّ، بل إنّها "كانت تعبث بالشعر"[13]، سبّاقة إلى الإجازة. يجهد الرجل في بيت لكنّها لا تلبث أن تقول[14]. ترتجل الشعر ارتجالا في أكثر ما يدعو من المواقف إلى الحرج والارتباك[15] ولكنّها في هذا الارتجال كمن لُقّن أجوبة جاهزة. قال لها الرجل: "أ شاعرة أنت؟" أجابت "كذا يزعم مالكي" وسألها: "أ شاعرة" أجابت: "هكذا يزعم من باعني واشتراني[16]". ليس الشعر من هويتها العميقة أو هي لا تنتسب إليه ولا تتعرّف به. وليست أجوبة المرأة نتاج ذات مفردة لها تاريخ وإنّما هي أجوبة نموذجية قدّها لها الرجل. فهو المرجع فيها. يُدعى على بن الجهم إلى الارتجال فيتردّد لكنّها تقول على البديهة[17] ويقبل أحمد بن الطاهر على التفكير لكنّها تسبقه[18] وليس هذا السبق من ذكاء مفرط أو سلطان على الشّعر واسع وإنّما هو لعميق ما تلبّست ملكتها بما لُقّنته، فصار ما حُصّل تحصيلا أوّلا يجري على لسانها بدون رويّة. ليس

---

(11) نفسه، ص160 / 161. "قال المتوكّل: "إنّي دخلت على قبيحة الساعة فوجدتها قد كتبت اسمى على خدّها بغالية".

(12) نفسه، ص131.

(13) نفسه، ص202.

(14) نفسه، ص30.

(15) نفسه، ص156.

(16) نفسه، ص155 ثمّ ص62.

(17) نفسه، 161.

(18) نفسه، ص183 / 184.

مهمّا إذن أن تسمّى الأنثى "عنانا" أو "عربيا" أو "محبوبة"، طالما فقد الاسم العلم علميته ودلالته على ذات مفردة وجرى منها اللسان بغير صوتها. فهي صدى صوت الرجل في ما تصوغ من الشعر، بل إنّ الرجل يدعوها بصريح العبارة إلى أن تقول الشعر على لسانه[19]. تلك هي الصورة المهيمنة للرجل. هو الأصل الذي يرتدّ إليه كلامها وهو الميزان، طالما كان شعرها إجازة لمصراع سابق قاله الرجل. فهي تجري بريحه في البحر والروّي والمُجرى، وشعره هو المثال طالما كانت في معانيها تستأنف ما عناه. فهل يجوز أن نتحدّث عن إبداع شعري قديم للمرأة متى علمنا أنّ الإبداع هو الإنشاء على غير مثال؟

"الأنا" التاريخي الفردي، الأنثوي مقيّد بقيود العصر في هذا الكتاب، و"أنا" التلفّظ الأنثوي مقيّد بقيود الإنشاء الرجالي رواية وتدوينا واختيارا. فما الذي بقي للمرأة، في شعر المرأة، من تقصّ لذاتها وقدرة على مفاوضة الآخر أو تصويره؟

صورّت الأشعارُ والأخبار المرأةَ إلّا أنها صوّرت منها ما قدّ الرجل من صورتها وإن جرت على لسانها: في "مثل [جارية إبراهيم بن المديّر] ما في المدنيات من الشبق"[20] "أمّا فضل فكانت تهوى سعيد بن حميد (...) ثم عّدلت إلى بنان"[21] وكانت "تكاتم المتوكّل بحبّه"[22]. وأمّا عريب "فكانت تتعشّق صالحا المنذري الخادم وتزوّجته سرّا[23]". وكذلك "مها «الشاعرة، فإنّها إذا راسلها عشيقها قائلا:

كيف احتيالي بنفسي أنت يا أملي

في زورة منك قبل الموت تحييني

(19) نفسه، ص144.

(20) نفسه، ص179.

(21) نفسه، ص70/ 71.

(22) نفسه، ص81.

(23) نفسه، ص138.

وقّعت في ظهر الرّسالة: اطرح وافرح. [ثمّ] كتبت:

أنـقـد صِـحـاحـك إنّ الـشـعـر مـفـسـدة

بـضـاعـة الـشـعـر مـن نـقـد الـمـفـالـيـس

قال " فبعثُ ضيعة بثلاثين ألف درهم وواصلتها وأنفقتها عليها[24]". وإذا ما تردّد الرجل في الإنفاق فإنّ المرأة تُعرض عنه متّهمة "غدربي واختارعليّ ضيعة[25]".

تلك هي صورة الرجل منعكسة على صورة المرأة. يُقد مّنها وعلى لسانها، وبشعرها، الصورة التي تناسب غروره. فإذا ما وصفت شوقها وسهرها وأرقها وشكت البين والزمان وزعمت أنّ لها في الحبّ موتات "وأنّها تكتم ضعف ما تشكو[26]" ورضيت من حبيبها بالنظر ولزمت الوفاء له دينا بل وناضلت في سبيل هذا الوفاء وقالت:

ظـنّ بـنـان أنّـنـي خـنـتـه روحي إذا من جسدي طالق[27]

إذا ما تصوّرت المرأة على هذا النحو فليست صورة الأنثى هي المقصد بل ما قدّت نرجسيةُ الذكر من صورة الأنثى وقد تحمّل جسدُها آثار هذه النّرجسية الذكورية وجرى بها لسانها. وهي لذلك تكتب إليه وتعتذر وتسير إليه تطالعه وتعتذر فلا يقبل عذرها وتغنّي له وهي تبكي[28] "ثمّ بكت حتّى سقطت من قامتها"[29]. هي العاشقة المجهودة وهو المعشوق، الخصم والحكم:

أشكوك أم أشكو إليك فإنّه لا يستطيع سواهما المجهود[30]

---

(24) نفسه، ص207

(25) نفسه، ص212.

(26) نفسه، ص90.

(27) نفسه، ص82.

(28) نفسه، صص68/ 72 و82/ 106.

(29) نفسه، ص121.

(30) (الشعر لعنان، ص73).

ولذلك نُصب المقطع من الشعر في الإجازة على اسم علم ذكر[31]. الذات الأنثوية المتلفّظة فائضة عن ذات ذكوريّة أولى. في الكتابة، الذكر هو الأصل خلافا للشفوي. شهرزاد هي صوت الديمومة في الشفوي، أمّا الذَكَر فينقطع انقطاعه عن الجماع[32]. لذلك تلازمت في هذا الكتاب الحالتان إن في الآلة أو الوظيفة[33]. الشفوية فعل متّصل، فعل استمرار. أمّا التدوين فللرجل. ولذلك فإن رّمز النقلة من الشفويّة إلى التدوين في التاريخ العربي، أعني الأصمعي، قال عن عنان الشاعرة "والله ما فيها غير الشعر". أفيسرّ أمير المؤمنين أن يجامع الفرزدق؟[34] ولذلك دعت المرأة إلى تخريق الرقاع، آلة التدوين:

"فربّ مفتضح في حفظ قرطاس"[35]

الأنثى هي الاستمرار لذلك وصفت وفيّةً متشوّقةً تنتظر: "تأهبّت وتزيّنت وتعطّرت ونسي طاهر وعده وتشاغل عنها ليلته"[36]، أمّا الذكر فمتعدّد الأفعال متبدّل الأحوال: "و أنت الذي تجفو وتهفو وتغدر". هي فعل واحد دائم، متجدّد في الزمن وإن في الموت، مستديم:

يا من أطلت تفرّسي في وجهه وتنفّسي[37]

أمّا هو فخائن لا يشعر ولا يعذر[38] متملّق[39] لسانه غير فعاله:

---

(31) نفسه، ص29 و37/ 40.
(32) نفسه، ص34+44 / 45.
(33) نفسه، ص216/ 217.
(34) نفسه، ص46.
(35) ص 77 من ت القيسي.
(36) نفسه، ص90.
(37) نفسه، م. ذاته
(38) تبيّنت عذري فما تعذر وأبليت جسدي ولا تشعر
(نفسه، ص130).
(39) كنت بذاك اللسان تخلبني دهرا ولم أدر أنّه ملق
(نفسه، ص152).

يـا صـنّـاع الـلـسـان مـرّ الـفـعـال[40]

وسلوكه الظاهر غير باطنه:

صبور على الإعراض والصدّ والهجر[41]

وهو لذلك يتصنّع المفاحشة تصنّع الشعر[42] ويتصنّع الفحولة والاقتدار الجنسي فيحتال لذلك على وصيفة من يحبّ[43] أو قينتنها[44]، ونرى العاشقة تعاتبه على " حصوله مع مغنّية لها وتجميشه لها "[45] إلّا أنّ الواقع يكشف منه عجزا وفتورا تتّهمه به المرأة كناية حينا[46] وتصريحا حينا آخر[47]. أمّا هو فيقرّ بذلك لنفسه وينصرف خجلا[48]. الجرأة قناع، وكذلك المفاحشة تخفي حقيقة جبان لا يجسر. كتبت إليه تستزيره فكتب "إنّي أخاف على نفسي من المأمون[49] ". أمّا هي، عريب، فقالت في من تحبّ شعرا وصاغت فيه لحنا وغنته يوما بين يدي المتوّكل فاستعاده مرارا[50]. الشجاعة أنثى أمّا صوت الذكر فصوت النشر والفضيحة.

أيّها النّاس منّي اسمعوا إنّ عنانا صديقة الحسن

الشعر لأبي نوّاس[51]، نرجسيّة ذكورية تجري الغزل مجرى الفخر وقد استجاب شعر المرأة إلى هذه النرجسية، فصوّر لذاذة تعلّقها بالرّجل:

---

(40) نفسه، ص74.
(41) نفسه، ص115.
(42) نفسه، الصفحات 29-41-105/ 106.
(43) نفسه، ص40.
(44) نفسه، ص82.
(45) نفسه، ص74.
(46) نفسه، ص179.
(47) نفسه، ص45.
(48) "فخجلت"، نفسه، ص179 وكذلك قوله "فقمت خجلا"، نفسه، ص184.
(49) نفسه، ص138.
(50) نفسه، م ذاته.
(51) نفسه، ص43.

يـا لـذيـذ الـمـعـانـقـة

جـزت يـا مـنـتـهـى الـمـنـى فـي حـد الـمـوافـقـة[52]

هو منتهى المنى. تلك هي صورة الرجل الفاحشة في شعر المرأة. لأنّ الإفحاش الذي نعني هنا ليس ما دلّ على القبيح من الكلام وإنّما على معاني الزّيادة والكثرة وكلّ ما جاوز حدّه وقدره. هذا الإفحاش وهذا الإفراط في صورة الرجل تحقّق في مواطن كثيرة من شعر المرأة:

فهو "كريم يغضّ الطرف فرط حيائه"[53] وهو حاضر وإن كان غائبا[54]:

نـعـم وإلـهـي إنّـنـي بـك صـبّـة

فـهـل أنـت يـا مـن لا عـدمـت مـثـيـب

لـمـن أنـت مـنـه فـي الـفـؤاد مـصـوّر

وفـي الـعـيـن نـصـب الـعـيـن حـيـن تـغـيـب

بل إنّ اللغة الشعر لا تصنع فيه شيئا. فهو الظاهر والباطن، الحاضر والغائب، خلف وقدّام، هو الظرف المكون فيه:

أحـاط بي الحبّ فخلفي لـه بـحـر وقـدّامـي لـه أبـحـر

تخفّف رايات الهوى بالردى فوقي وحولي للردى عسكر

لا يبلغ الواصف في وصفه ما فيه من فضل ولا يحصر

أنت المصفّى من بني برمك يا جعفر الخيرات يا جعفر[55]

وما نخلص إليه، هو أنّ شعر المرأة في هذا الكتاب لا يحمل لون

---

(52) نفسه، ص171.

(53) نفسه، ص97.

(54) نفسه، ص65.

(55) نفسه، ص49/ 50.

الأنثى، وأن صورة الرجل فيه نتاج ثقافة جامعة، الأنا والآخر فيها نموذجيان غير مختصّين بذات تاريخية واصفة أو موصوفة. ليست صور المرأة في استسلامها وخضوعها أو في حبّها وشوقها أو صور الرجل في ظلمه وفي غدره بالمرأة، وفي تناقضاته من فعل امرأة منتقمة تصفّي حساباتها مع الرجل وإنّما هي من فعل ثقافة ترسّخ قيمها، فعصفت في فعل الترسيخ هذا بصورة الفرد "أنا" أو "آخر"، وكرّست صورة اغتراب المرأة وتجريدها من سلطة القول الشعري وكفاءة تمثّل الخاص الفرد.

في مسألة الذات وأحوالها في ديوان البحتري

مبحث الذات دقيق ورهاناته شائكة متشعّبة وأصول النظر فيه متفاوتة. فهو في التراث العربي القديم مغمور، لا نكاد نجد، عدا علوم الكلام، ما يذلّل صعوباته، والكلمات في معاجم الاصطلاح تدور على نفسها[1] ولا نظفر منها بأكثر ممّا ورد عند الشريف الجرجاني في شرح المواقف من حدّ للذات بأنّها الشيء القائم بنفسه، أو قوله في التعريفات إنّ "الذاتي لكل شيء ما يخصّه ويميّزه عن جميع ما عداه"[2]. وأمّا في الدرس الحديث فهو قطب رحى الصراعات والناس منه نحل ومذاهب إن في مشروعيّة طرح السؤال أو في منزلة الذات ومجالها ومدى فاعليتها وما لها من القوة على الحقيقة. تزعم الماركسيّة أنّ الذات وهم بورجوازيّ وتروم البنيوية أن تجرّد اللغة من الذات[3] وتزعم الماديّة الحديثة أن الوعي ظاهرة بيولوجيّة طبيعيّة[4] ترتدّ إلى فواعل مركوزة في خلايا الدماغ في حين تروم طائفة

---

(1) الحقيقة، الماهيّة، الجوهر، العرض، الذات، الصفات، النفس، الشخص...

(2) الشريف الجرجاني، التعريفات، الدار التونسية للنشر، ص57.

(3) H. Meschonnic; politique du rythme, politique du sujet; éd. verdier Lagrasse, 1995, p. 252.

ويبدو أنّ هذه النزعة هي التي وجّهت "تروباتسكوى Trouvetzkoy إلى مفهوم الذات الجماعية le sujet collectif إلّا أنّ الاستعارة الذاتية استعارة آسرة في أعماله بل قد مثّلت نهجا في البحث العلمي عنده ثمّ عند "ياكبصون" أيضا أنظر في هذا:.

P. Seriot, structure et totalité, PUF, Paris, 1999, 161 et 226/227.

(4) J. L. Chedin, la condition subjective, librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1997, p. 15.

أخرى أن تبرهن أنّ الكائن الفاعل متولّد عن مفهوم الشخص أكثر من كونه نتاج الوعي بالذات[5]، وهو نهج في النظر يراجع المفهوم "الهيقيلي" للذات باعتبارها فيضا مؤسّسا وقوة تجاوزيّة متوجّهة نحو الآخر، يقوم وعيها وسيطا بين كونها المباشر وصيرورتها في الأخر، ويراجع أيضا "الكوجيتو" الديكارتي ويزعم أنّ السبيل إلى الذات لا تكون إلّا على أساس من تجربة التواصل اللغوي[6]. وعَالَمُ الكلام، في ما يرى "بنفنيست" هو عالم الذات الأمثل[7] لذلك زعم "موشونيك" أنّ الرّهان في الدرس الإنشائي إنّما هو في بلورة نظرية في الذات ملازمة لنظرية في اللغة كلاهما لا تنفك" عن الأخرى[8] طالما كان تصوّر الذات ملازما لتصوّر اللغة وكذلك منزلة اللغة من الذات[9]. وغير خفيّ أنّ ما يبدو محلّ اتّفاق قد مثّل والدة لتشعّبات في النظر ذهب فيها الدرس في مقاربة الذات في النصّ الأدبي مذاهب شتّى لا سيّما أنّ الذاتيّة قد عُدّت "العيار في حدّ الأدب"[10] وعدّت الذات "المجال التاريخيّ المتغيّر للقيمة"[11]. وإذا ما كان سؤال الذات هو السؤال المعلن عن الحداثة[12] فإنّنا نروم أن نتوسّل به لمساءلة ديوان شعري قديم هو ديوان البحتري. وسنقتصر في هذا العمل على تدبّر المهاد الذي تتعرّف فيه الذات وعلى كيفيات هذا التعرّف ووظائفه.

---

(5) F. Jacques, Différence et subjectivité, Auliea Montaigne, 1982, p. 48.

(6) نفسه، ص125-127.

(7) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966, t1, p. 77.

(8) هذا معنى آسر في كتابات "موشونيك" Politique du rythme, p. 189.

(9) نفسه، ص264.

(10) M. Zink; la subjectivité littéraire, PUF, 1985, p. 8.

(11) Politique du rythme, p. 356.

(12) M Renault, in "Penser le sujet aujourd'hui", Meridiens Klincksieck, 1988, p. 69.

1. مهاد التعرّف

مدخل

يمكن حدّ الذات بكونها تتمثّل في "كفاءة المتلفّظ على أن يتنزّل في خطابه ذاتا"[13] تتشكّل وتنمو في غمار تجربة الحياة يجلوها في الإنسان بحثه الدؤوب عمّا يجب من الكون والفعل باعتباره عاملاً مسؤولاً[14] وتدلّ عليها في الكلام عناصر هي "الآلة التي تمكّن من نقل اللغة إلى خطاب"[15] جماعها عندنا أشبه ما يكون بذَوتم جامع archi-subjectivème وظيفته التنبيه إلى وحدة الشخص في الخطاب وقد تمثّلته اللغة في نظامها[16]. هذا الشخص، وقد تضمّنه الكلام، ينتسب إلى تاريخ وإلى مكان وإلى الآخر، مخاطَبا ومتحدّثا عنه. وقد عددنا أنّ هذه الأطراف مجتمعة هي التي تكوّن المهاد الذي يتعرف فيه "الأنا" أي البحتري في ما نحن بصدده. وهو "أنا" نصّاني "لا يمتّ إلى الأنا التاريخيّ المتجسّم في الشاعر ذاته إلّا بواهي الصلات"[17]. فهو وإن كان موجودا خارج النصّ فإنّ الذي يعنينا منه تشكّله النصّاني وصور الأنا التي يجلوها الخطاب[18]. ولسنا نزعم أنّ الذات هي الأصل ولكنّنا نصرّح مع "أوريكيوني"[19] أنّ الفعل القولي في مجمله ذاتي[20] وليس ثمّة من خطاب في مأمن من سلطة

---

(13) Problèmes de linguistique générale, T1, p. 259.

(14) J. C. Pariente, le langage et l'individuel, A. Colin, Paris, 1973, p. 168.

(15) محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منّوبة، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس 2001، ص1079.

(16) نفسه، ص1073.

(17) حسين الواد، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، 2001، ص47.

(18) واضح أننا نستعمل كلمات "الذات"، "الأنا"، "الشخص"، في معنى واحد أو يكاد.

(19) وليس هذا يعني أنّنا نلتزم بمنهجها ونحصر عملنا في ما تقرّره، بل ربّما توسّلنا بمن يخالفها النظر كلّما يسّرت لنا أدوات التحليل إضاءة النصّ الذي نحن بصدده.

(20) C. Kerbat Orecchioni, L'enonciation: de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris, 1980, p. 69.

الذات وإن اختلفت القرائن الدالة عليها[21]. وهي متحقّقة، وإن تفاوتت، على قدر تحقّق الاختيار في الخطاب[22]. وليس جريان ضمير الأنا شرطا لازم الوجود لجلائها[23]. لذلك فإنّ الدارس مدعوّ إلى أن يتدبّر "الاجراءات اللسانيّة التي يخلّف بها المتلفّظ آثاره في ملفوظه[24] ويجدّد امتلاكه اللغة[25] ويغدو فعل التلفّظ، في أبسط وحداته، فعلا يعلن الذات. وليس يعني هذا أنّ وعي الذات بذاتها هو الذي يحقّق كينونتها وإنّما عمل القارئ في ما يؤلّف من تفاريق المعيّنات هو الذي يشكّل وحدة تأتلف في كيان هو عنده صورة الذات. وغير خفيّ أنّ هذه الذات ليست معزولة. فكلّ معنى يتشكّل في ملفوظها هو معنى حواريّ[26] والتفاعل اللّفظيّ عنصر تكوينيّ في فعل التلفّظ[27] إلّا أنّ هذه البنية الحوارية لا تكون سبيلا إلى التشكّل الذاتي إلّا في الحدود التي تجلو بها الصوت المفرد[28] وتصرّفه في مسالك المشترك لذلك اعتبرت كلّ وحدة تعبيرية وحدة ذاتيّة في وجه من وجوهها[29]، إن في صور تكرارها أو نظام توليفها أو بما تثير عند التقبّل من ردود فعل مختلفة. فالذات تُدرك إذن في كيفيات التلفّظ ولكنّها تدرك أيضا في ما يكتنفها من أحوال تاريخية واجتماعية وثقافية تمثّل أطرافا من السياق المقام. إنّ ردود فعل القرّاء عند الأثر الواحد تختلف من عصر إلى عصر ولذلك يتفاوت وعيهم بمسألة الذات في الأثر الأدبي. نمثل لهذا بتصرّف البحتري في تخيّر الوحدات الدالة على الصبابة وهو تصرّف استحسنه الآمدي لما جرى فيه من "الألفاظ المختلفة في المعاني ألمشتركة

---

(21) نفسه، ص170.

(22) نفسه، ص123.

(23) نفسه، ص152.

(24) نفسه، 32.

(25) نفسه، ص225.

(26) Difference et subjectivité, p.183.

(27) نفسه، ص. 27.

(28) نفسه، ص321.

(29) L'énonciation, p. 70.

(الموازنة، ج 2، ص 73) وقد لاحظنا أنّ صور الصبابة كثيرا ما اقتربت عند البحتري بالدموع.

قال البحتري (الكامل/ 678)

إنّ الدموع هي الصبابة فاطرح بعض الصبابة تسترح بهمولها

ورأى الآمدي أنّ "الصبابة، وهي رقّة الشوق، تنحل مع الدمع وتمضي بمضيّه" (الموازنة، ج 2 ص 23) وهو مذهب في التفسير يلتمس في النظام المفهومي مبررا للاختيار إلّا أنّه يذهل عمّا في توليف الكلمات من إفصاح عن الذات وجلاء لتجربتها الخاصّة. وقد لاحظنا أنّ البحتري، في وصف الصبابة، قلما استعمل كلمة "هوى" واستعاض عنها بكلمة "جوى" (انظر على سبيل المثال: 1/ 2 -19/ 2-81/ 4 -421/ 1 - 548/ 2 - 571/ 10 - 578/ 4 - 581/ 3 -632/ 2 - 634/ 3 - 677/ 7 - 715/ 21). والهوى هو العشق والجوى هوى باطن. لذلك تلطّف الشاعر في إخفائه في المستور من مكامن النفس واللغة. قال (548) -الخفيف-

أم هو الدمع عن جوى الحبّ باد

والجوى في جوانح الصدر خاف

وجليّ أنّ العلاقة الظرفيّة في الترديد تجعل "الجوى" مكوّنا في "الجوانح"، مستترا فيها وإن كانت الدموع، في لغة الضمائر، قرينة دالة عليه. إلّا أنّ رواة الشعر ونسّاخه قد حرّفوا أحيانا هذا الاختيار فأبدلوا "بهوى" (انظر الهامش 2 من القصيدة (19) في الديوان وانظر أيضا الهامش (7) من القصيدة (779)) أو أقاموا "الجوى" مقام "النوى" (انظر الموازنة، ج 2، ص 192) والبيت هو 143/ 7). وإذا ما كانت كلمات "هوى-نوى- جوى" بدائل ممكنة إحداها عن الأخرى، إن في نظام التصاوت أو التوزيع العروضيّ أو الدلالة، فإنّ البحتريّ مدرك لوجه الاختيار فيها. قال (الطويل/ 578):

وقفتُ وأوقفتُ الجوى موقف الهوى

ليالي عود الدهر فينان مورق

إلا أنّ المعرى، وقد استوقفه هذا البيت، انشغل بكون الشاعر "ترك صرف فينان والأجود صرفه" (عبث الوليد، ص 153) وسكت عما نحن بصدده. إنّ الجوى، في ما نرى، فضلا عن دلالته على الباطن، مقترن في تجربة البحتري بالحرقة. فهو جوى مستطير [643/ 3] أو هو والنار يتضايفان: نار من جوى [677/ 7] ونار الجوى [715/ 21] أو "جوى ألهب الحشا توقّده" [632/ 2] أو هو "لاعج" [19/ 2] والحقيقة أنّ المضمر من ذات الشاعر يكاد لا يتصوّر في هذا المشهد إلّا واغرا مسجورا [1/ 2] ذكيّ الجمر واللهيب [85/ 11] تحترق كبده [141/ 8] أو "تحتدم" و"يتضرّم" في جوانحه "الرضف" [538/ 6] ، نار مشبوب تضرّمها [565/ 9].

وفي كبدي نار اشتياق كأنّها إذا أضرمت للبعد نار حريق

ويبدو أنّ كلمة "الجوى" وبدائلها النيرانيّة التي ذكرنا هي التي استدعت صور الدموع. فإذا ما كانت الدموع تحلّ الصبابة في ما ذكر الآمدي، فإنّها، في ما تغنّى به البحتري، تخمد نار الجوى. قال (الخفيف/ 677):

علّ ماء الدموع يخمد نارا من جوى الحبّ أو يبلّ الغليلا

فهو في ما يظهر من الباطن ويعلن من مكنون نفسه، يخصّه بما يظلّ به ذاتيّا وإن أخرج مخرج المشترك. وإنّما يكتسب الصوت المفرد من القوّة على قدر انخراطه في المسالك المشتركة وتميّزه في مجاريها.

ويبدو أنّ أخبار البحتري لا تسمح وحدها بالتعرّف على صورة لتاريخيّة "الأنا" واضحة المعالم، ولذلك فإنّ الدّارس مدعوّ إلى أن يتدبّر الذات في حدوثها النصّي، متلبّسة بالتاريخ والمكان وبالآخر.

1.1. التاريخ:

في شعر البحتري وحدات لفظية فيها صدى لزمن الخطاب مثل أسماء من توجّه إليهم الشاعر بالمدح أو الرثاء أو الهجاء، أو أحداث تاريخيّة ذكرها الشاعر من قبيل عيد ميلاد مُلك المتوكّل [555/ 40]* أو مقتل "أوتامش وكاتبه شجاع بن القاسم[30] 220/ 2 - 498/ 2] وفي شعر البحتري أصداء لزمن القول في الفصل [130/ 8 واليوم [460/ 6 - 464/ 12] والوقت [538/ 8] أو لعمر الشاعر من الشبيبة [425/ 3 - 136/ 2] إلى الاكتهال والشيب [46/ 14 - 85/ 26 - 203/ 1] وما يحسّ من المشاعر في تلك السنّ. - الكامل -

17 نظرت إليّ الأربعون فأصرخت

شيبي وهزّت للحنوّ قناتي [141]

وفي شعره ما يوحي ببعض أحداث حياته مثل حجّه [340/ 12] أو بعض وقائع زمانه[31] متردّدة في مضان ذكر انتصارات الممدوحين وإخمادهم فتن الخوارج أو هرج بعض المدن. نمثّل لذلك بأول هزيمة كانت على أصحاب بابك الخرمي[32] وقد ألحقها به أبو سعيد الثغري ممدوح الشاعر [1/ 35 - 27/ 29] أو خروج محمد بن عمرو الخارجي[33] 61/ 16 - 288/ 23 - 571/ 18] أو هزيمة الكوكبي[34] وأصحابه من الديلم [35/ 28] أو خبر إيقاع "مفلح وهو على مقدّمة

---

(30) تاريخ الطبري، ت أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، 1979، ج 9، ص. 263.

* نشير بالعدد الأول إلى رقم القصيدة من الديوان في تحقيق الصيرفي وبالثاني إلى رقم البيت أمّا السهم فيدلّ على امتداد الشاهد.

(31) لسنا نروم أن نؤرخ للشاعر من خلال شعره وإنّما نرجو أن نتبيّن ما ينعقد في ذهن القارئ من علاقة بين الذات والتاريخ بأثر من الملفوظ.

(32) تاريخ الطبري، ج 9، ص11.

(33) نفسه، ص140.

(34) نفسه، ص378.

موسى بن بغا بعبد العزيز بن دلف"[35] [182/ 7] أو خروج مساور بن عبد الحميد[36] 267/ 31] أو ظفر الخليفة الموفّق بصاحب الزنج[37] [72/ 15] أو أخبار الفتن في حمص[38] 63/ 34] وبغداد[39] 27/ 43 - 143/ 28] أو العريش [268/ 34] وسجستان وقزوين وجرجان والكرد وطبرستان [324/ 34] أو قصّة حرب بني تغلب وصلحهم [516/ 19- 633/ 14]. وإذا ما كانت كتب التاريخ قد أشاعت للبحتري مختارات من شعره في تصوير هذه الوقائع[40] فإنّ الذي يعيننا أنّ الشاعر متخيّر لأحداث زمانه، وهو ينحو في تثمينها غير نحو المؤرخ[41]. فإذا ما كانت قيمة الواقعة عند المؤرخ في ما يكون لها من الأثر في نسيج الأحداث فإنّها عند الشاعر قيمة نصّانيّة يبلغ مداها مدى الإضافة التي تلحق هويتها الأولى خارج النصّ. وقد لاحظنا أنّ الشاعر كان يتدبّر الأحداث التي ينتجها تدبّرا متفاوتا بين التلميح السريع حينا والإطناب حينا آخر. وهو، متى أطنب، لا يطلب في توسّعه الإحاطة بالحدث وتدقيق معالمه وإنّما ينزع إلى ضرب من التعيين المخادع يذهب فيه الشاعر مذهب الإطلاق في الوصف بحشد صور البطش وصور تشرّد المهزوم، وأسماء الأماكن والأعلام حشدا يؤهل هذا الضرب من الوصف إلى السير والتمثّل به في وقائع نظيرة يتحرّر فيها الحادث من ظرفه العارض ويرتدّ من نظم الشاعر إلى المشترك الكوني [516-633] بحيث تبدو الذات في تحويل هوية الواقعة من الكينونة التاريخيّة إلى

---

(35) نفسه، ص373.

(36) نفسه، ص374.

(37) نفسه، ص654.

(38) نفسه، ص199.

(39) نفسه، ص392.

(40) نفسه، ص352، وقد اختار له من القصيدة (71) التي قالها في خلع المستعين الأبيات (12-32).

(41) أسقط الطبري ذكر أسر ابراهيم بن المدبّر في ذكر أحداث 256 هـ بينما خصّه البحتري بمطوّلة (ق 102) وكذلك أسقط البحتري كثيرا من الأحداث التي أطنب الطبري في تفصيل وقائعها.

الكينونة الإنشائية فهي الأصل الجديد في تعريف الواقعة ونشرها. ولذلك تردّد في كتب البلاغة والنقد والتاريخ وكتب الاختيار المتأخّرة قوله: (الطويل/ 516)

28 شواجر أرماح تقطّع بينهم شواجر أرحام ملوم قطوعها

فإلى "الأنا" ترتدّ أحكام القيمة.

1.2 المكان:

الأنا في ديوان البحتري منتسب إلى تاريخ عصره ولكنّه منتسب أيضا إلى أمكنته الثقافية. والحقيقة أنّ المكان في شعر البحتري جدير بدراسة مستقلّة. فهو سبيل الشعراء إلى القول، ومقصّد القصيد إنّما ابتدأ بذكره. وهو في ديوان البحتري الإطار الذي تتفتّق فيه معاني الشاعر وقيمه، والمهاد الذي جرت في مسالكه تجربته مع الفضاء وتحقّق فنّ الوصف في ما ذكر من صور الطلل والقصور [768/ 9] والرياض [903/ 10] والوحش [914/ 17] والمدن [769/ 2] والخراب [413-470] والقبور [753] ومنشآت الحضارة مثل البركة [915/ 11] والمراكب البحريّة [387/ 20-767/ 13]. وهو متصوَّر في مختلف أقسام القصيدة، جار في أغراضها المتنوّعة، كثيرا ما انفتحت صوره على لوحات مشهديّة مطوّلة كما هو الحال في الشواهد التي ذكرنا. ويمكن القول إنّه، في شعر البحتري، مزدوج الهيئة، مشترك في الأصل، متلوّن بصور الذات في الإخراج؛ نعني أنّه منخرط في سنن القول ونسيج الثقافة المحايثة، موسوم بقيود التاريخ إلّا أنّه متلبّس بأحوال خاصة، يوفّر ظرفا لتعرّف "الأنا".

يتعيّن المكان غالبا بأسماء جبال ومواضع، وهي أسماء معهودة في أشعار الأوائل أو منتسبة إلى واقع الحياة اليومي، أو تعيّنه المعالم العمرانية القائمة فيه. إلّا أنّ هذا المشترك لا يلبث أن يكون إلّا وقد "ريع سربه" "وذُعرت أطلاؤه وجآذره" و"صيح فيه بالرحيل" [413]. فإذا صور البين المتّبعة ترتدّ إلى أحوال الذات الأسيّة. قال (الخفيف/ 470):

20. لو تراه علمت أنّ الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس

صورة من ذات الشاعر تشكو "تغيّر" الزمان وتكنّي عن الشيب بما اكتست الجبال من الثلج [211/ 8]. وهو في تدفّق مياهه ومظاهر الخصوبة فيه يجري بأشجان الذات وآلامها. قال يصف السحاب العارض وقد "طبق الأرض" (البسيط/ 927):

مازال يسكب سحّا مسبلا غدقا

لا يستفيق ولي عين تباريه

سحّا بسّح وإسبالا بمسبلة

دمع يبوح بشجو كنت أخفيه

وإذا ما كان ذكر أسماء المواضع، موسومة بأسماء الأعلام أحيانا [571] ولا سيما في بعض القصائد[42] ينسب الخطاب إلى مقام تاريخي/ جغرافيّ فإنّه ينسب "الأنا" إلى هذا الفضاء الرحب ويعزّز الصورة الملحميّة لتنقّلات الشاعر. قال (الوافر/ 16):

12. أجدّك! كم تغرّرك الأماني

وتطرحك المطامع بالعراء

13. وأنت مشرّق في غير عزم

وأنت مغرّب عن غير راء

14. فقلت الدهر يطلبني بثأر

وأيّام الحوادث بالدّماء

إنّ المكان في ديوان البحتري قَلِق قلَقَ ذات الشاعر. فإذا ما كان فيض

(42) لا تكاد تخلو قصيدة له من اسم موضع ولكنّ الشاعر يحشد بعضها بأسماء المواضع حشدا لافتا، من ذلك القصائد [470-522-547-555-571-581] وقد تبيّن لنا أنّ الفهرس الذي وضعه الصيرفيّ للأمكنة يخلّ بواقعها في الديوان خللا فاحشا.

أسمائه يفصح عن تعدّد التجربة المزعومة فإنّه يكشف أيضا عن تشتّت الذات ونزوحها شرقا وغربا، صورة، آسرة في شعره [234/ 18 - 236/ 5 -243/ 1 - 374/ 4] وهو "يجوّب في آفاق الأرض. قال (الوافر/ 243):

4. تـقـاذف بـي بـلاد عـن بـلادي

كـأنـّي بـيـنـهـا خـبـر شـرود

ليس المكان سكنا للشاعر وإن نُسب إلى "الأنا" أو اطّرد ذكره مثل مـنـبـج [46/ 17 - 137/ 27 - 141/ 27 - 162/ 46 - 185/ 15 - 269/ 10 - 522/ 6 - 595/ 20] أو ما اقترن بعلوة [71 - 294- 295- 340- 421 - 468 - 728- 750- 783- 842- 863]. والعرب إنّما تقول سكن لما يُسكن إليه. والشاعر يكاد لا يتصوّر في المكان إلّا نازحا، مودّعا يستأذن للرحيل، تاركا ترك غير مريد، [269/ 10] متذمّرا من بغداد إن أصبح [39/ 10] ومن الشام متى زار، [137/ 24] ينبو به المضجع حيثما كان [522/ 10]. قال (من البسيط/ ق234):

19. فـقـد تـركـت "بـقـنّـسـريـن" أفـئـدة

مـجـروحـة وعـيـونـا ذات تـسـهـيـد

فهو جريح، غريب حيثما حلّ. قال (من الخفيف/ ق 137):

21 أنـا بـالـشـام مـوطـنـي غـيـر أنّـي

بـعـد عـهـد الـعـراق فـيـهـا غـريـب

وقال: (من الخفيف/ 470):

6 واشترائي العراق خطّة غبن بعد بيعي الشآم بيعة وكس

فحياته مقتطعة من أمكنة منفصلة ينكرها وتنكره وإن قصد إلى "إرم ذات العماد" [(326/ 20]. وقال أيضا (من البسيط/ 468):

3 منازل أنكرتنا بعد معرفة وأوحشت من هوانا بعد إيناس

لكنّ المكان هو أيضا ظرف الشعر والشاهد على سيره في كل بلد: "أهل فرغانة - السوس- ألطا- السند- طنجة- السد" [313] ينتشر شعره فيعمّر "الأنا" المكان إلّا أنّ التفاريق لا تلتئم وتظلّ شظايا المكان شتاتا وأعلامه شبيهة بقبور أولاد حميد الطوسي. قال (من الطويل/ 753)، صورة هي أيضا من قصّة الذات المشرّدة الأسيّة.

8 قبور بأطراف الثغور كأنّما مواقعها منها مواقع أنجم

3.1 الآخر:

تتصوّر الذات إذن في مجرى العلاقات التي تنعقد لها مع التاريخ والمكان والأشياء ولكنّها تتصوّر أيضا في علاقتها بالآخر[43]، ذلك الذي تمُتّ إليه بالنسب وتنشئ له الشعر وتشاركه ظرف الوجود.

إنّ صورة "الأنا" منتسبا إلى أجداده، مفاخرا بأمجادهم، صورة نموذجيّة في الشعر العربيّ، تجد مبرّراتها في منزلة العصبيّة من نظام القيم، اتّصلت واستمرّت بعد الشعر المحدث. وقد اطّرد في الديوان تصوّر "الأنا" المفاخر بأجداده [16/ 37 - 547/ 18- 695/ 2- 901/ 5] في مراحل مختلفة من إنجاز القصيدة. قال (من الطويل/ 425):

لنا حسب لو كان للشمس لم تغب

وللبدر ما استولى المحاق على البدر

فأبخلنا بالمال ندّ لحاتم

وأجبننا في الروع أشجع من عمرو[44]

وغير خفيّ أنّ انتساب الذات إلى من "قوّموا اعوجاج الدهر (...) وجاروا على الأموال بالجود (...) وأقطعوا كلّ العفات" [425/ 13]

---

(43) Difference et subjectivité, p. 233.

(44) التوسّل بالاسم العلم مرجعا للقيمة إجراء مطّرد في شعر البحتري مثل التشبّه بلبيد وأربد [258/ 29] أو بمسلم بن الوليد وأبي تمّام [88/ 5].

و"رفعوا الآذان وأقاموا قبلة الصلوات" [141/ 27]، يجوّز لها أن تنتج القيم وأن تشهد الممدوح على استحقاق هذه المنزلة [16/ 37] وأن تكون شاهدة على عصرها [343/ 21] [576 / 28] [630/ 18] [633/ 18] في ما تنهى وتحذّر وتأمر [191/ 1]. ويبدو أنّ علاقة البحتري بالممدوح تمثّل الموطن المتميّز الذي تبلورت فيه علاقة الأنا بالآخر.

سار شعر البحتري في ممدوحه في معاني المدح النموذجيّة[45] وانعقدت بين الشاعر وممدوحه علاقة لا تخرج صورتها العامة عن الصورة الجامعة المشتركة في شعر المديح. فهو يخدم ممدوحه بلسانه وينشر في الناس صوته، ينذر من تغطرس ويعذل من لا يعي وينهى من لا ينتهي [62/ 20]. "يحشد" على ممدوحه بشعره وفكره [344/ 7] ويأخذ أجرا وإن كان يمدح نفسه في ما يخبر عن ممدوحه. فكأنّ بين جود الممدوح وشعره حلفا [549/ 26] لا ينتشر به الأول إلّا بفعل الثاني [835/ 28]. فهو لذلك يجابه ممدوحه مفاخرا بما لشعره من الأثر في مجد المخاطَب. قال (من الوافر/ 242):

بنت لك معقلا في الشعر ثبتا وأبقت منك ذكرا في القصيد

وهو في الجملة يردّد معاني المدح المعهودة إن في ما يستنجز[46]، أو يتوجّع لما أصاب ممدوحه [47 -612 -777] أو في ما يعاتبه [350/ 10] ويعتذر [30/ 5 - 350] وفي ما يدعو له ويخبر عن وفائه لممدوحه واستعداده لفدائه[47] من الخطوب والردى بل من عتب الصديق. وقد لفتنا في صور هذه العلاقة ما يعرض فيها من جزئيات تخرج النموذجيّ مخرج

(45) أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللغة، دار محمد علي للنشر- كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 2001، ص361.

(46) للبحتري في الاستنجاز أبيات ومقطّعات عديدة تكتفي بالتنبيه إلى ما تعلّق منها باستنجاز الفتح بن خاقان في وعده بتقديمه إلى الخليفة المتوكّل، انظر 108-460-556-761-.

(47) هذا معنى آسر في شعره. أنظر 6/ 9-9/ 8-15/ 1-46/ 39-51/ 16-55/ 27-98/ 198-18/ 343-18/ 20...

الحادث الخاص وتلبس المشترك زيادات يجري بها المدح في قصّة الذات وتكون بها الصورة ظرفا لتعرّف "الأنا". لذلك كان "الأنا"، في تشكّل هذه العلاقة، مطّرد الحضور، تكاد لا تخلو منه قصيدة من قصائد المدح. وهو أنا يفصح عن تجربة يومية في ما يرسل من الأحكام. قال (من البسيط/ 32):

38 رضيت إذ **أنا** من معروفه غُمُرٌ

وازددت عنه رضى من بعد تجريب

ثمّ هو "أنا" تصله بممدوحه صلة خاصة تربو به عن حرفة الانتجاع.

وما صحبتك عن خوف ولا طمع

بل الشمائل والأخلاق تصطحب[48]

فهو ينتسب إلى ممدوحه بالقوافي 103/ 36 أو الصداقة 147/ 20 أو الجوار 395/ 31 أو العمومة والنسب الصريح 230/ 27. ثمّ هو "أنا" نام نموّ النبتة:

49. وما **أنا** إلّا غرسك الأول الذي

أفضت له ماء النوال فأورقا[49]

وإذا ما كان هذا الانتساب قد تنزّل في المحلّ الأخير من نظام القصائد التي ذكرنا، منبّها بذلك إلى منزلة "الأنا" من القول خاتمة للمدح، وكان الضمير المتعرّف قد ورد منفصلا تعزيزا لوعي الذات المتلفّظة بكينونتها[50]، فإنّ الضمير المتّصل بالفعل يعزّز مشهد التشابك بين طرفي الصورة: الشاعر والممدوح.

---

(48) البيت للبحتري (من البسيط/ 547).

(49) للبحتري (من الطويل/ 580).

(50) وهي صورة تخرج عمّا عهد في أشعار الأوائل إذ نرى الشاعر بعد "المقاطع الغزلية والخمرية والارتحالية (...) يتهاوى إلى الحضيض مسفّا أمام الممدوح" جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، ص110.

كثيرا ما تصوّرت الذات منعقدة إلى الآخر الممدوح مخاطبا أو غائبا وهما يتداولان وظيفتي الفاعليّة والمفعوليّة.

أمّا الأفعال المسندة إلى "الأنا" فجلّها، ولا سيما في لوحة العتاب، متّصل بانفعالات النفس وما تجد عند هجرها الممدوح من مشاعر الخيبة والأسى [3/ 12]. وقد يحشد الشاعر في القصيدة الواحدة هذا الضرب من الأفعال فيبدو مقطع العتاب في صوره ومعجمه آخذا بأسباب قويّة ممّا هو معهود في عبارات النسيب(51).

إذا ما كان "الأنا" في هذه الصورة لا ينتج فعلا على الحقيقة غير قول الشعر فإنّه بؤرة الحسّ المرهف والممثّل النموذجيّ لقيد المشاعر على النفس الإنسانية.

وأمّا الأفعال المسندة إلى الممدوح فإنّها تدلّ على التحوّل والصيرورة وكيان الشاعر هو مجال تحقيقها. وهو كيان حيّ، منفتح على الآخر، منفعل به، تحكي أفعال الممدوح قصّة حدوثه، وهو وجه تعرّف الذات في معرض وصف أفعال الممدوح. وإذا ما كنّا لا نقف في الديوان على ما يفصح عن معاناة الشاعر قبل الوصول إلى ممدوحه عدا القول في الاستنجاز، فإنّ الشاعر يجعل نقطة البدء نقطة الخروج إلى الحياة من العدم. قال (من الطويل/ 304):

4. أتيتك فلّا، لا الرّكاب ضليعة

ولا العزم مجموع، ولا السير قاصد

أما الزمن الجديد فزمن التحوّل والصيرورة، لذلك انتسبت أفعال

---

(51) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ت أبو الفضل ابراهيم- علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1969، ص28. وقد أورد صاحب الوساطه عشرين بيتا من القصيدة (51) حشدها الشاعر بالأفعال التي ذكرنا: أكره [20] أكذّب [21] آسي [25] سأصبر [29] اراقب - انظر [30]...

الممدوح إلى هذا الحقل الدلاليّ وتيسّر للشاعر أن يعلن أبوّة الممدوح. قال (من الكامل/ 901):

11 فـارقـت مُـذْ زمـن أبـي فـجُـعـلـت لـي

مـن بـعـد ذاك أبـا يـقـوم بـشـانـي

والإقرار بأبوّة الممدوح هو إقرار بسلطته المعرفيّة والقيمية. وإذا ما كان هذا الإقرار يرضي كبرياء الممدوح فإنّه يفصح خاصّة عن حدود الذات ودرجة مسؤولياتها. فالممدوح هو مرجعها في ما يصدر عنها من الفعل وحكم القيمة. فهو الذي "علّم" الشاعر و"أراه" [54/ 39] و"ألان" له الأيام [64/ 40] وهو الذي "دافع" عنه 686/ 31] وألحقه وأعلاه [208/ 7-509/ 22-517/ 33-595/ 24]. والشاعر يصرّح بذلك علنا مخاطبا ممدوحه وإن كنّا لا نعدم أبياتا تصرّح بسلطة الأب الغائب. قال (من البسيط/ 669):

27 آمـنـنـي غَـوْل أوجـالـي، وجـاوز بـي

فـي كـلّ مـطّـلـب غـايـات آمـالـي

الممدوح هو ظرف كينونة الذات وقادح الكفاءات المخبوءة فيها، به لقيت الذات الزمان ولم تعد تبالي "ما أجمعت عليه الخطوب" [137/ 11] فتصدّعت عنها الصروف ودالت لها الأحداث وصافتها الأيام [285/ 26-302/ 36- 424/ 18- 556/ 27- 632/ 20]:

38 وكـم لـبـسـت الـخـفـض فـي ظـلّـه

عـمـري شـبـاب وزمـانـي ربـيـع

فهو لذلك يجد في فقره إلى الممدوح ما تغنى به نفسه وما ينال به مدى النجوم [283/ 25] ، قال (من الطويل/ 339):

ويعجبني فقري إليك ولم يكن ليعجبني لولا محبّتك الفقر

ليست النفس وحدها هي التي تغنى وإنما ما أعدّ المرء أيضا من عدّة

لأحداث الحياة هو الذي يزكو بجود الممدوح. لذلك مثّل المال في ديوان البحتري قضيّة. وغنيّ عن البيان اليوم أثر المال في الإبداع الشعري وكيفياته[52]. فقد وفّر القول فيه مسلك الشاعر إلى السنّة[53] وهو العيار في تمثيل الجودة الفنّية[54] والإطار المناسب "للتنظير للشعر"[55] لذلك كثر قول الشاعر العربيّ فيه، إن في ما يمدح أو يستهدي أو يصف، أو في ما يرثى من أقارب ممدوحيه، ولذلك أيضا اتّخذه بعض الدّارسين مسبارا لحدّ "منعرجات الأدب العربي"[56] وتحوّلاته. وإذا ما كانت المعاني التي ذكرنا متحقّقة في تصوّر المال في ديوان البحتري[57] فإنّ الذي يعنينا من المسألة إنّما هو قصّة الذات ومنزلة المال منها.

اطّرد ذكر المال وبدائل لفظه عرضا في الديوان ولكن لفتتنا منه مراكز آسرة نمثّل لها بقصّة مماطلة السيبيّ، كاتب الحسن بن مخلد في مال للشاعر وقصّة استيلاء أحمد بن طولون على مال البحتري وقصّة الخراج الذي طولب به الشاعر. وقد لاحظنا أنّ الذات تتصوّر في هذا المعنى الآسر تصوّر الشكوى [15/ 2] ، في ما تصف من أرقها [346/ 16] وذعرها [522/ 15] وعثرتها [666/ 7] وخشيتها [287/ 4 - 593/ 18 - 666/ 7] وما لحقها من الضرّ [250/ 27]، أو في ما تصف من نقائص الآخر [9/ 14] ومطاله [209/ 22] فهو مضلّل، لئيم، ممسك عن أداء خراج الشاعر عنه [873]. أمّا مال البحتري فقد تصوّر في صورة حسوة طائر أحيانا [593/ 19] أو لحما مطّرحا في مخالب كاسر أحيانا أخرى [375/ 2] كناية عن تفجّع صاحبه فيه. لذلك كثيرا ما تنزّلت الأبيات التي جرت في المال في البيت الأخير من القصيدة، صورة ممّا آلت إليه الذات

(52) مبروك المنّاعي، الشعر والمال، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1998، ص725.
(53) نفسه، ص153.
(54) نفسه، ص659.
(55) نفسه، ص599.
(56) نفسه، ص713.
(57) نفسه، انظر تفصيل ذلك في مواطن متعدّدة من هذه الدراسة.

في رحلة القول [9-177-209] ، رحلة الخيبة والفوت. وليست الذات هي المتّهمة بل "الزمان إلى الأحرار مفتقر". قال (من الطويل/ 593):

ولست ألوم النفس في فوت بغية

إذا لم يكن عصري لها بخليق

وقد كان التفجّع على المال قادحا للتفجّع على الذات وعلى الآخر وعلى العصر. لذلك نجد الشاعر في القصيدة [207] وقد قالها حين طولب بالتقسيط، يراجع، في ضوء المال النظر في الشعر وفي الآخر وفي الذات.

قال (من الطويل/ 207):

فردّوا القوافي السائرات التي خلت

وما كسبتكم من ثناء، ومن مجد

وشرخ شباب قد نضوت جديده

لديكم كما ينضو الفتى سمل البرد

وهذا يعني أنّ المال وإن كان "يقع في صلب نظام القيم"[58] فإنّ القول فيه، في شعر البحتريّ، يُردّ إلى الذات وأشجانها، تخرجه مخرجا دراميّا. ليست قصّة "الطلب" و"الحفاظ" و"الدفاع" قصّة المال في المجتمع فحسب وإنّما هي أيضا قصّة سعي الذات في ديوان البحتري وقصّة شكواها من الآخر. هذا الآخر الذي يطيل الونى أو هو ينبو [34/ 12] ويجفو [104/ 8] ويعدو مع الدهر [439/ 4].

قال (من الطويل/ 664)

إذا كلّفوا للمجد حسوة طائر أطالوا الونى من سأمة وكلال

أما الأنا فيحنو ويلين ويستبقي الصديق ويرعى الأمانة ويعطف [34-

(58) نفسه، ص722.

104] هذه المقابلة بين الأفعال المسندة إلى الغائب والأفعال المسندة إلى المتكلّم المفرد هي التي تميّز الذات في هذه القصّة. فشكوى الناس ليس معنى من معاني الأدب فحسب وإنّما هو أيضا قصّة تجربة ذاتٍ تسرد أفعالهُا في الناس محنتها وتحكي تحوّلاتُ الفعل تحوّلاتِ تجربة الجماعة في الديوان. قال (من الخفيف/ 639):

إن تجرّب بني الزمان تجدهم إخوة فيه كالشفار الكليلة

ويمكن أن نمثّل لهذا بالقصيدة [331] ، وهي قصيدة[59] أثارت الارتياب لعمق صلتها بالذات المتلفّظة. نقف في مقطع مطوّل منها على تدرّج الأنا من وصل الجماعة إلى فاجعة الإفاقة على قبح الآخر فتجربة البطش والجور فيهم.

على هذا النحو ندرك أنّ التاريخ والمكان والآخر سبيل إلى تعرّف "الأنا" وأنّ "الأنا" في فعل القراءة نتاج حدوث نصّاني.

2. أحوال الأنا

مدخل

كيف يبدو "الأنا" وما صوره في الديوان؟ كيف يتنزّل في ملفوظه ويحيل على ذاته؟ هل دراسة نظام التلفّظ كفيلة بالإخبار عن هويّة "الأنا" وخصائص تجربته؟ ما المحور المرجعي في تعرّفه؟ هل ثمّة في شتات المفترق من المعيّنات ما يمثّل وحدة تجلو "الأنا" في استمراره النصّاني؟

هذا وجه ممكن في تدبّر أحوال "الأنا" في ديوان البحتري. وقد اقترح "زمطور" تدبّر الأنا من زوايا نظر خمسة، شكل التعبير ويعني به المتغيرات البلاغيّة المتعلّقة بالمتلفّظ لملفوظه، وشكل المضمون ويعني به

(59) ذكر محقّق الديوان أنّ النسختين (ح) و (ل) المؤرختين تباعا في 1296 هـ و1030 هـ قد انفردتا بإيراد هذه القصيدة وأضاف أنّ المراجع القديمة "لم تقتبس منها شيئا" الديوان، ص829. وإذا ما كانت هذه الملاحظات قد جعلت المحقّق يرتاب في نسبة القصيدة إلى البحتري فإنّنا نرى أنّ قلّة تداولها تعود إلى عمق التجربة الذاتية فيها.

تكييف المتلفّظ لملفوظه ثمّ وظائف الذات ساردة أو غنائية أو دراميّة[60]. ودرس حسين الواد "الأنا" في أحوال الوهن والصبابة والانتشاء والارتحال والإشادة[61]. لكنّ هذه الأحوال تبدو في تعدّدها، تبعا لتعدّد اللوحات في القصيدة القديمة، صورة من تعدّد الذات المتقبّلة واستجابة لتطلّعها أكثر من كونها كيفيّة في تحقّق هويّة "الأنا"[62]. وأيّا كان الأمر، فإنّه يعسر التسليم بنموذج تحليليّ طالما كان كلّ "أنا" ينزع في خطابه إلى أن يكون نسيج وحده.

فكيف تعرّف الأنا في ديوان البحتري وما الوظائف التي حقّقها هذا التعرّف؟

1.2 كيفيات التعرّف:

حدّ "بنفنيست" "الأنا" بكونه "الشخص الذي يقول القول الذي يتضمّن الصيغة اللغوية أنا"[63] وذهب إلى أنّه "لا يكتسب حقيقته وطبيعته إلّا من الخطاب"[64]. ولم تخل نتائج هذه الأحكام عند بعض الدارسين من بعده من مغالاة إن في تعيين منزلة "الأنا" من الخطاب أو وظيفته فيه. "فالأنا" لا يمتلك في الخطاب سلطانا مفردا ولا يكون فيه متكلّما صرفا[65]. وهو لا يدرك ذاته إلّا في ما ينعقد له من علاقات التواصل مع الآخر فلكأنّما علاقته بالآخر تسبق تجربته مع ذاته[66] ذلك أنّ الآخر قرين في

---

(60) P. Zumthor; langue, texte, énigme, Seuil, 1975, p. 184.

(61) جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير.

(62) Ullrich Lagar, L'agonie de la subjectivité éthique, in Ethos/Pathos, éd. H. Champioon, p. 248.

(63) Problèmes de linguistique générale, T. 1. , p. 252.
والتعريب لمحمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، 1076.

(64) Ibid. T. 2. , p. 68.
والتعريب لمحمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، 1073.

(65) أصول تحليل الخطاب، ص1077.

(66) Différence et subjectivité, p. 32.

فعل القول[67] والتلفّظُ هو نتاج ذلك التفاعل [68]. وهذا يعني أنّ الأنا ليس نتاج وعي ذاتيّ تكتفي فيه الذات بذاتها وإنّما تحقّقه الكفاءة التواصليّة مع الآخر[69]. الآخر هو وجه من "الأنا"؛ و"الأنا" هو الآخر[70] وهويّة هذا وذاك تواصليّة"[71]. فـ"الأنت" بمنزلة الصدى "لأنا". في هذا الواقع الجدلي نكتشف الأسس اللسانية للذاتية [72]. وإذا ما كان الأنا الغنائي هو محور الخطاب في النصوص التي نحن بصددها فإنّ العلاقة المرجعيّة التي تجري في استعمال ضمير"الأنا" يكيّفها نموذج ثقافي [73] فضلا عن العلاقات الجدلية التي ذكرنا. ولذلك فإنّ ما لاحظنا في ديوان البحتري من تداخل في ضمائر "أنا" "أنت" "هو" [61- 62- 98- 289- 379- 381- 486- 511- 538] يرتدّ في ما نرى إلى هذا السبب، وهو تفسير لا يبتعد عمّا لاحظ "زمطور"من افتقار شعر الغزل في القرون الوسطى إلى ذات غنيّة بتجاربها[74]. "الأنا" يلتمس في الآخر مرجعا، وفي ذاته صدى، به تقوى تجربة الذات.

مثّلت قصّة الآخر في ديوان البحتري سبيلا إلى سرد قصّة الذات وكان رثاء الآخر سبيلا إلى رثاء الذات [85] وكانت الشكوى الجماعية مسلكا إلى الشكوى الذاتيّة [18/ 29 - 312/ 3- 376/ 7]. قال (الطويل/ 289):

35 لقد حكمت فينا الليالي بجورها

وحكم بنات الدهر ليس له قصد

---

(67) نفسه، ص187.

(68) نفسه، ص26.

(69) نفسه، ص262.

(70) نفسه، ص52.

(71) نفسه، ص365.

(72) Problèmes de linguistique générale, T. 1. p. 260.

(73) Langue, texte, énigme, p. 165.

(74) نفسه، ص188.

ولذلك جاز للشاعر أن يتنقّل في يسر من "الأنا" إلى "الأنت" [381] أو إلى "هو" [61-62] أو من المتكلّم المفرد إلى المتكلّم الجمع. قال (الطويل/ 18):

4 وأكثرت من شكوى هواها وإنّما

أمارة برح الحبّ أن نكثر الشكوى

فالنموذج الثقافي الذي يكيّف ديناميةَ الضمائر هو نزوع "الأنا" إلى الذات المشتركة. ولذلك يجد القارئ، عند مقاطع النسيب، أنّه أمام "صبابة مقنّنة تطرق في ما يسمح به التواضع"[75] وإن أسندت الأفعال فيها إلى المتكلّم المفرد [549- 565]. ذلك هو المبرّر عندنا في نسبة الكثير من مقطّعات الغزل إلى غير البحتري من الشعراء ولا سيما العبّاس بن الأحنف. فحديث الصبابة فيها هو من المشترك المعهود [110- 112- 118- 119- 120- 121- 123]. ويبدو أنّ نزوع الشاعر إلى صورة نموذجيّة في الصبابة يشهد بصدق الشاعر طالما كانت صبابته مجرّدة من تدقيقات ظرفيّة خاصةٍ، وفي مأمن من تأثيرات المرجع العارض[76]. يكتسب "الأنا" إذن أصالته من التصوّر المشترك ولكنّه يكتسبه أيضا من مزعم القول الصادق. فهو يزعم أنّ قوله وإن كان مخيّلا، منصرفا عن عالم الناس ووقائعهم، فهو ألصق بالواقع من أقوالهم وأصدق[77]، وعذب الكذب في الشعر إنّما هو من عذوبة تخييل الواقع، فهو لذلك لا ينفكّ متوسّلا بقرائن التصديق لحمل القارئ على التسليم بما يدّعي. وقد لاحظنا أنّ المتلفّظ كثيرا ما توسّل بالقسم أداة لهذا الغرض وهو ضرب خاصّ من التأكيد تنخرط به الذات في خطابها انخراطا كاملا.

تعرّف الأنا في سائر شعره، إن في قصائد المدح [482/ 18 575/

(75) جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، ص76.

(76) La subjectivité littéraire, p. 54.

(77) Y. Bonnefoy, Leçon inaugurale, collège de France, 1982, p. 16.

10]أو الفخر [425] أو الرّثاء [715/ 4]كما تعرّف في معرض العتاب [592/ 17] والاعتذار [367] والشكوى [470] وفي مقاطع النسيب ومعارك الهجاء، نعني خاصة تلك التي جمعته مع علي بن الجهم [123- 318- 410] أو الخثعمي [10- 544- 562- 696] أو عبد الله بن طاهر [68- 145- 693- 921]. أما الخاصة النحوية لهذا التعرّف فهي الإسناد إلى المتكلّم المفرد. وقد تحقّق هذا الإسناد في صور مختلفة تمثّل في تنوّعها مجالا يحقّق فيه الأنا هويته.

ورد التعرّف في صيغة جملة اسمية يتصدّرها المبتدأ (أنا) يتلوه الخبر مقيّدا بما يفصّل حال المتكلّم المفرد، وهو ضرب من التعرّف يكاد يصرّح فيه المتكلّم بحقائق عامّة يرسلها مفاخرا بنسبه [425/ 17] أو شعره [258/ 29] أو سلوكه [289/ 8]. قال (الكامل/ 478):

2. أنا من إذا ستر الهوى خوف العدى

فضحته أعينه لدى الجلّاس

وقد يرد التعرّف في جملة يتصدّرها الناسخ "إنّ" وقد حلّ ضمير المتكلّم المفرد إسما له يتلوه الخبر مقيّدا. وهي صورة لتصريح مؤكد تبدو فيه سلطة الذات أكثر حضورا من الأولى. قال (الطويل/ 18):

7. وإنّي وإن راب الغواني تماسكي

لمستهتر بالوصل منهنّ مستهوى

أما موضوعات التعرّف فهي أيضا تجري مجرى الفخر بالصبابة والتفرّد [246/ 10] وتجريب المحن [85/ 28]. وغير خفيّ أنّ الذات في هذا الضرب من التعرّف تبدو كمن تجيب على منكر ادّعاءها ما ادّعت. وقد وجد البحتري في النفي مجالا رحبا يتعرّف به "الأنا" تعرّفا حجاجيّا يتميّز فيه الفرد عن المجموعة إذ ينفي عن ذاته ما شاع في الناس من جشع وطمع [104/ 14] أو تودّد إلى اللئام [22/ 14] أو وهن وقعود [259/

11] أو نهش لأعراض الأعزّة [167/ 9] أو رضى بالزمن المعطى وحمده. قال (الكامل/ 211):

5 مـن كـان يـحـمـد أو يـذم زمـانـه

هـذا فـمـا أنـا لـلـزمـان بـحـامـد

والشاعر، في هذا الضرب من التعرّف، في غنى عن ذكر ما يتوقع من التأكيد بعد النفي لأنّ الإعلام الذي يحمله النفي، وهو خبر الذات هنا، إنّما يستنبط بالخلف ويُستدلّ عليه بما شاع للشاعر في شعره. فإذا ما قال الشاعر (الطويل/ 578):

10 ولا أصـحـب الـذكـرى إذا مـا ذكـرتـهـا

ولـو هـتـفـت وَرْقـاء والـلـيـلُ أوْرق

فقد قال (الوافر/ 147):

9 أرى سـيـري إلـى أقـصـى سـبـيـلـي

لـفـرط الـجـدّ يـمـنـعـنـي الـتـفـاتـي

تتعرف الذات من خلال أفعالها أيضا. وبديهيّ أنّ الأفعال تتفاوت في الإفصاح عن الذات وتتفاوت في الدلالة على العمل. قال (الكامل/ 141):

16 أبـنـيّ إنـّي قـد نـضـوت بـطـالـتـي

فـتـحـسّـرتْ وصـحـوتُ مـن سـكـراتـي

21 وغـنـيـت نـدمـان الـخـلائـف نـابـهـا

ذكـري ونـاعـمـة بـهـم نـشـواتـي

23 وصنعت في العرب الصنائع عندهم

مـن رفْـد طـلاب وفـكّ عـنـاة

وقد لفتنا من هذه الأفعال تلك التي تكون فيها الذات موضوع العمل وغايته، تتصوّر في خوفها [595/ 5] وشكّها [417/ 3] وفي رجائها

واعترافاتها [307] وفي رحلتها في الطلب [678/ 6]. قال (الطويل/ 39):

35 أخـاف كـأنّـي حـامـل وزر بـعـضـهـم

مـن الـذنـب أو أنّـي لـبـعـضـهـمُ إلـب

والإلب هو من تجمّعت له عداوة النّاس فاحتشدوا عليه وتألّبوا.

وقد تتعرّف الذات في صيغة المتكلّم الجمع، مصوّرة سعي الإنسان إلى ترويض النفس ودعوتها إلى مصالحة الدهر الجائر. قال (البسيط/ 821):

1 نـسـعـى وأكـثـر هـذا الـسـعـي يـكـفـيـنـا

لـولا تـكـلّـفـنـا مـا لـيـس يـعـنـيـنـا

2 نـروض أنـفـسـنـا أقـصـى ريـاضـتـهـا

عـلـى مـواتـاة دهـر لا يـواتـيـنـا

وإذا ما كانت سلطة الذات الفاعلة تنحسر بعض الانحسار لصالح المجموعة في هذا الضرب من الإسناد فإنّ قارئ الديوان قد ألف قيام المتكلّم المفرد صوتا للجماعة [343/ 21 - 571/ 64] أو انخراطه فيها ليستصفي من تجربة الجماعة قيمة يخبر عنها المتكلّم المفرد [580/ 19]. الفعل المسند إلى المتكلّم المفرد فعل تجربة وهو سبيل إلى الذات وسبيل الذات إلى كينونتها(78). قال (الطويل):

24 وجـرّبـت حـتّـى مـا أرى الـدهـر مـغـربـا

عـلـيّ بـصـرف لـم يـكـن فـي تـجـاربـي

وعموما فإنّ الأفعال المسندة إلى المتكلّم المفرد وإن كانت لا تخلو من معاناة ومكابدة [417/ 3 - 425/ 10 - 668/ 25] فإنّها تبدو أفعالا

(78) Etre c'est ce produire en s'identifiant peu à peu" Différence et subjectivité, p.141.

نموذجية شاع أن يتغنّى بها الأوائل[79] لاستصفاء صورة نموذجية للفتى في مجونه وبطشه وارتحاله وتجربته. وربّما تعرّفت الذات المتكلّمة بما يقع عليها من الفعل إذ "تطويها" الخطوب [474/ 2] أو بنات الدهر [530/ 8] وتتقاذفها البلدان [243/ 4] وتشذّبها أحداث الدنيا [75/ 19] فإذا "الأنا" صبور على اللأدواء منشحذ الحدّ [332/ 14]. وقد يتوسّل الشاعر بالوظيفة النحوية سبيلا إلى تعرّف الذات[80].

وما نخلص إليه من هذا أنّ كيفيات التعرّف أظهرت "الأنا" في هيئات متنقّلة إلّا أنّها أحوال لذات واحدة نامية متحوّلة.

2.2 صور "الأنا":

ونعني بها ما يعرض الشاعر من أحوال نفسه وأوضاعها ومذهبها القيمي : يتصوّر "الأنا" في وفائه [798/ 5] ورباطة جأشه وإباء الضيم وسرعة الرحيل عن منازل الذلّ [592/ 17]. قال (الطويل/ 167):

11 تهضّمني من لو أشاء اهتضامه
لأدركه تحت الخمول تولّجي

12 ومن عادتي والعجز من غير عادتي
متى لا أرح عن حضرة الذلّ أدلج

فهو لا يستسلم إلى أحكام الزمان ولا يستفزّه الطمع [482/ 18] ولا ينثلم له حدّ أو عزم، مترفّع عن العقوق والوشاية والملق [575/ 10] عفيف اللسان، نقيّ العرض، [751/ 6] ، حليم [332/ 11] ولكنّه تصوّر أيضا

(79) أنظر القصيدة [473] وفيها يتعرّف المتكلّم المفرد قائلا : "ولقد شربت [11] أنادم [14] صبرت [15] أقول [19] شددت [20] ركبت [23] قطعت [24] رايت [25] سمعت [25]. وهي أفعال تشاكل ما نسب المتكلّم المفرد إلى نفسه في المفضّلية [120] لعلقمة بن عبدة. انظر الأبيات: [3-46-47-49-50-52].

(80) فنّ الشعر ورهان اللغة، ص178/ 179 والتحليل يتعلّق بالقصيدة [328] ممّا نحن بصدده.

في جشعه [215/ 5] ، وكثرة الآمال عنده وهي تطرحه كلّ مطّرح [16/ 12].

قال (الطويل/ 146):

2 ولم أرمثلي قيد بالمطل والمنى

ولا مثل نفسي للدنيّة ذلّت

فهو "أنا" قلق، بيتُه الوجع، لا تنتهي له رحلة. وإذا ما كان مقطع الرحلة نموذجيّا أو يكاد في فنون صياغته وكذلك في البواعث الداعيّة إليه[81]، فإنّه في شعر البحتري مسلك لتصوّر "الأنا"، لذلك لم ينشغل بتصوير المهامه وما هو معهود عند الأوائل وإنّما عني بتصوير حركة "الأنا" مشرّقا ومغرّبا [16/ 13- 28 / 13- 234/ 18- 236 / 5- 243/ 1- 374 / 4- 376/ 20] في ما يمسي ويغتدي [28/ 12] أو ينشر من أردية الدجى ويطوي [678/ 6]. وقد تلبّس إسناد الأفعال إلى المتكلّم المفرد بمعاني التطلّع والسعي ومعاني القلق والمعاناة والتردّد حتّى لكأنّ الرحلة وتوابعها الدلاليّة هي اللازمة الثابتة التي لا تفارق كينونة الذات. ليس "للأنا" من وطن يسكن إليه أو ليس له إلّا أن يوطّن النفس على ما هو كائن. قال (الخفيف/ 256):

11 وطني حيث حطّت العيس رحلي

وذراعي الوساد وهو مهاد

القول ضرب من سرد قصّة الذات يُكسب الأنا مشروعية الذات الساردة. وقد لاحظنا أنّ الشاعر في ما يسند إلى المتكلّم المفرد من الأفعال ينزع إلى ضرب منها تتصوّر فيها النفس في خوفها ورجائها وهي ترتدّ من الأمر إلى خلافه أو نقيضة أحيانا فتخرج قصّة نفسها مخرجا دراميا. قال (الطويل/ 595):

---

(81) جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، ص98.

5. أخـاف وأرجـو بـطـل ظـنّـي وصـدقـه

فـلـلّـه شـكّـي حـيـن أرجـو وأفـرق

وبدهيّ أنّ الأفعال تتفاوت في الدلالة على ما في النفس[82] من ظنون وأوهام [470/ 30 - 506/ 7] وعناء أو تردّد [726/ 6 - 761/ 1]. قال (417):

3. لأكْـديـتُ حـتّـى خِـلـت دجـلـةَ شـبّـهـت

وقـلـتُ الـسـرابُ فـي مـنـاقـعـهـا يـجـري

وقال أيضا: (الكامل/ 331):

3 ضـاقـت عـلـيّ لـه الـبـلاد بـأسـرهـا

حـتّـى لـخَـلـتُ الأرض كـفّـة صـائـد

وغير خفيّ أنّ الشاعر في هذا الضرب من الاختيار، يروم أن يقنع الآخر بخلاف رأي الأول فيه ولكنّه يروم أيضا، في مجرى هذه الاعترافات أن يتحرّر ممّا ثقل عليه من تصوّر ذاته[83]. هذا النزوع يبلغ ذروته عندنا في قصيدة كتب بها إلى رجل "من الرؤساء في الرقّة ذكره فاسجفاه وشكا سوء عهده[84]. وهي لا تدخل عندنا في باب الاعتذار ولا في هجاء النفس وإنّما هي من شعر الاعترافات والإقدام على كشف ما بالنفس. قال (الطويل/ 307):

1 تـعـسـت! فـمـا لـي مـن وفـاء ولا عـهـد

ولـسـت بـأهـل مـن أخـلّاى لـلـودّ

---

(82) L'énonciation, p.100 والنفس هي الذات عندنا.

(83) Différence et subjectivité, p. 130.

(84) الديوان، ص785، والشاهد من كلام المحقّق.

2 ولا أنـــا راع لـــلإخـــاء. ولا مـــعـــي
حـفـاظ لـذي قـرب لـعـمـري ولا بـعـد

3 ولا أنـا فـي حـكـم الـوداد بـمـنـصـف
ولا صـــادق فـيـمـا أؤكّـد مـــن وعـــد

4 ولا لـي تـمـيـيـز، ولـسـت بـمـهـتـد
سبيلا يؤدّي فـي التّصافي إلى القصد

5 ولا فـيّ خـيـرٌ يـرتـجـيـه مـعـاشـري
ولا أنـــا ذو فـعـل سـديـد ولا رشـد

6 ولا واصـل، مـن غـاب عـنّـي نـسـيـتـه
وإن واصـــل الإخـــوان كـــافـــأت
وإن كـاتـبـونـي لـم أجـبـهـم بـلـفـظـة
فـهـذي خـلال قـد خُـصـصـتُ بـهـا وحـدي

ذكرنا هذا الشاهد لأنه يفصح عن خطّة المتلفّظ في الاعترافات. الخطاب مسند إلى المتكلّم المفرد و"الأنا" هو موضوع القول والدعاء بالتعس. والتعس هو أن لا ينتعش العاشر من عثرته وقيل هو السقوط على أيّ وجه وقيل هو أن يخطئ المرء بغيته وقيل هو الهلاك[85]. وأيا كانت الصورة التي يتصوّر فيها "الأنا" ففي التصريح حكم قيمة بما أفضت إليه النفس في تطوافها وقد غرّرتها الأماني وتطارحتها المطامع [16/ 12] فصفّدتها وغلبت على صوابها [269/ 9] فهي لذلك تتعرّى أو تعرض كينونتها على مرآة وعيها. قال (السريع/ 23):

1 جـلـوت مـرآتـي ويـا لـيـتـنـي تركتها لم أجْلُ عنها الصّدا

(85) لسان العرب -- تعس.

فإذا هي ذات متجرّدة من الفضائل الشائعة، صورة ممّا جرى لها في مواطن أخرى قليلة، من الديوان، نقيضة لما شاع فيه، إلّا أنّها لا تتعرّى من إنسانيتها

11 فللناس من مثلي إذا كنت هكذا

قطوعا منوعا جافيا مائتا بدّ [307]

وإذا ما كان الاعتراف قد يذهب بالاقتراف [548/ 10] فإنّ الذات تتحرّر فيه ونتوجّه إلى تبرير ما اتّسمت به وما جاء منها في فعل التسمية.

فهذي خلال قد خُصِصْتُ بها وحدي

والخلّة تكون صالحة وسيّئة إلّا أنّ إعلان الاختصاص بها والتفرّد فيها يفصح عن استرجاع الذات المتلفّظة سلطتها وهي تتطهّر وتنعتق في ما تتقصى حقيقتها. ولكنّها أيضا ذات تروم أن تحوّل رأي القارئ عمّا يكون قد ذهب إليه في المقطع الأول. إنّ كون الذات على ما هي هو كون الإكراه والإضطرار، والآخر هو العامل الرئيس فيه وهذا يعني أنّ الغوص في الذات سبيل إلى الآخر إلّا أنّها لا تصادف منه غير التلف والإكداء [417/ 3] لذلك جاء المشهد المصوّر للجماعة/الإخوان من هذه القصيدة مصدّرا بأداة الامتناع [307/ 12] ولذلك أيضا نجد صيغ النداء وإن تردّدت في الديوان يكاد لا يتوجّه بها الشاعر لغير الممدوح [546/ 30 - 555/ 34 - 572/ 8- 642/ 27 - 671/ 11] أو المرثيّ [613/ 2] أو الشعراء الأوائل [628/ 16] لأنّ الذات ليس لها من مرجع على الحقيقة إلّا المشترك العاميّ.

3.2 وظائف التعرّف:

تتعرّف الذات إذن في قلقها وتقلّب أحوالها ولكنّها تتعرّف أيضاً في تجربتها ونهوضها بوظيفة الشاعر وهو يستصفي التجارب وينتج القيم ويرى ما لا يرى غيره. وقد لفتنا تواتر صيغة يمثّل فعل "رأى" قطب الإنشاء فيها، أحصينا منها [248] من الأبيات أُسند الفعل في 57% إلى المتكلّم

المفرد وتوزّعت النسب الأخرى على المخاطب [18%] والغائب [11,7%] والمتكلّم الجمع [8,8%] والمبني للمجهول [4%] أمّا مشتقّاته فضعيفة التواتر. وقد آزرت هذا التواتر أفعال بديلة قامت مقامه في عمل الحسّ أو الإدراك الذهني[86] من قبيل نظر [3 مناسبات] شهد [3] أبصر [2] سمع [2] علم [5] وجد [6]. وهو اطّراد يذكّر بما جرى في زهديات أبي العتاهيّة من شأن هذا الفعل[87]. جلّ هذه الاستعمالات [87%] جرت في جمل فعلية صيغ [21%] منها، ممّا أسند إلى المتكلّم المفرد صيغة الحصر، وهو ضرب من التبئير النحوي يؤكد منزلة فعل "رأى" ومفعوله من نظام الإنشاء. وقد تنزّل هذا الفعل في المطلع من الصدر [86%] ومن العجر [3%] أو في المقطع من الصدر [2%] وهي مواضع عروضيّة موسومة تمثّل في استعمال الفعل ضربا آخر من التبئير. وغير خفيّ أن تواتر هذا الفعل في الديوان وكثافته في القصيدة الواحدة أحيانا [593-605] يجعله كاللازمة الغنائية يتشوّف السامع/القارئ إلى جريانها ويتطلّع إلى الوظائف التي تنهض بها. قلمّا تنزّل هذا الفعل فاتحة للقصيدة[88] في ما يصف الشاعر من الرسوم [36/ 1 - 751/ 1] أو الرياض [738/ 1] وإنّما محله من بناء القصيدة مقطع المدح، يرفع الشاعر بصره فيعلن ما يرى أو ينتج القيمة، أو مقطع الشكوى. وقد تتصوّر الذات في مقطع الدعاء عقب المدح. أمّا عمل الذات في هذا الفعل فمرئية أحيانا، رائية غالبا.

تتصوّر الذات مرئية تُشهِد الممدوح على أحوالها وخبرته بخلال

---

(86) أبو علي الفارسي، المسائل الحلبيّات، ت حسين هنداوي، دار القلم، ص19.

(87) أمال النخيلي، الذات الرائية في زهديات أبي العتاهية. وهو عمل تقدّمت به صاحبته- بإشرافنا- لنيل شهادة الدراسات المعمّقة بكلية الآداب بسوسة. وقد بيّنت صاحبة هذا العمل أنّ استعمال فعل "رأى" متواتر في زهديات أبي العتاهية، في حين لا يمثّل استعماله مسألة بارزة في شعر المعلّقات، ص60/ 61.

انظر أيضا، عوض بن غنيمان الحربي، الصيغ النوذجية في الشعر العربي،. والعمل نال به صاحبه درجة الدكتوراه من جامعة الملك سعود بالرياض بإشرافنا.

(88) أمال النخيلي، ص144. وقد أحصت صاحبة هذا العمل [46] زهدية من ديوان أبي العتاهية استهلها الشاعر بهذا الفعل.

الشاعر [104/ 16] أو يكون الآخر [278/ 12] قادحا لهذا الفعل، شاهدا على عمل الممدوح في نموّ نفس الشاعر. قال (الكامل/ 54):

40. وأريتني أنّ السؤال مذلّه فيها اختلاف منازل ومراتب

وقد تتصوّر الذات رائية وموضوعا لفعلها في آن، إن في ما ترجو من قوّة أسبابها بعد اتّصالها بالممدوح [344/ 22] أو في ما تعلن من سير إلى الأمام في غير ما التفات [147/ 9] مستخفّة بأذى الآخرين [593/ 15] أو في ما تصوّر من معاناتها [142/ 6].

أمّا الصورة الغالبة فصورة ذات رائيّة شاهدة على العصر

1. أرانا لا نزال نُسام خسفا [854]

هي ذات تعاين سبق الممدوح في الرأي ومضاء جدّه [57/ 22] وهي ذات تعاين أحوال الناس، طغامهم وأعيانهم [538/ 10] ، السائل المسترفد فيهم ومن يستقبح السؤال [229/ 8] وتصوّر خمود الفتن فيهم [63 / 28] ولكنّها تعاين أيضا غفلة الناس "وخفّتهم إلى ورق الدنيا" [780/ 11] واتّقاد الضغائن بينهم [408/ 9].

وغير خفيّ أنّ هذه المعاينة تنسب الذات إلى عصرها، وتشهد بانخراطها في أحداثه انخراط تجربة تؤسّس لبعيد النظر. فهي ذات تعاين القيم متحقّقة في فعال الناس: المكارم [6/ 4] والوفاء [62/ 44] والمجد 73/ 19 - 454/ 26] والإيثار [420/ 26] والحلم [633/ 13] والجود [668/ 40 - 778/ 30] والتواضع والإنصاف [916/ 16] والثراء والإملاق... وهي في ما تعطف القلوب على القيم، تحدّث عنها حديث من يكاد كلّ ذي تجربة يجد فيها صدى لتجربة نفسه. وهي ذات في ما تصف من المحاسن والصبابة، تصفها وصف من جرّب الحبّ [39/ 3] والصدود [64/ 8] والهجر والوصل [215/ 2]. وهي في ما تصف من الحرب [282/ 16 -488/ 18] تصفها وصف من تقحّم أهوالها وتجشّم سرى الليل فيها. قال (الطويل/ 580):

21 فلم أر مثل الخيل أبقى على السّرى

ولا مثلنا أحنى عليها وأشفقا

فهي ذات عليمة حقّ لها أن تسرد قصّة الكون في ما تتغنّى، متأمّلة في الشباب [287/ 9] والانسان [362/ 10] والدهر [593/ 10 - 605/ 4] وزيف الدنيا. قال (الطويل/ 605):

6 ولم أر كالدنيا حليلة وامق محبّ متى تحسن بعين تطلّق

"الأنا" في هذا الفعل، لا سيّما أنّ الضمير ورد متّصلا، هو المرجع الرئيس، وهو السلطة "الفاعلة". وإذا ما كان "أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا"[89]، والبحتري شاعر وصّاف، وهذا الفعل ييسّر انفتاح الوصف على مشهد تنفرج من خلاله المرئيات، فإنّ الشاعر قد أجرى هذا الفعل أكثر ما أجراه في استعمالات تجعل حاسة النظر والمعاينة سبيلا إلى الإدراك والرأي حتّى لكأنّ وظيفتي الحسّ والذهن لا تنفكّ إحداهما عن الأخرى. وبدا هذا الفعل في استعماله فعلا نموذجيا في الاستعارة الإدراكية. يدرك الشاعر أنّ عين السامع ستسرح في ما ينفتح عليه فعل "رأى" من مشاهد الألوان الساطعة والجزئيات الدقيقة إلّا أنّ الحسّ عنده أداة تعقّل واعتبار طالما كان هاجس الذات إنتاج القيمة. وهو، في ما يرجع إلى تجربة الذات عند إنتاج القيم، لم يقتصر على جعل "الأنا" محورا تتشكّل القيم حوله وإنّما جعل أيضا هذا المجرّد القيميّ يرتدّ إلى الجسد، وإلى اليومي، وينتسب إلى فضاء ماديّ تعيّنه تنقّلات الذات الشاعرة، المسافرة في المكان. لذلك حرصتْ على أن تتصور في غير هذه الصيغة اللفظية أيضا، وقد طوتها بنات الدهر من كل جانب [530/ 8] ونشرتها الخطوب [474/ 2] وحمّلتها الأيام ما لا تطيق [425/ 12] وعجمتها الحادثات. قال (الخفيف/ 136):

(89) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص295.

14 لنيوب الزمان فيه صريف وبه من عضاضهنّ ندوب

فهي لا تنفكّ تكاشف النفس في ما غنمت من التجربة. ومحصّل هذا الكشف فاجعة الإفاقة. قال (الرمل/ 668):

11 زمن تلعب بي أحداثه لعب النكباء بالرمح الخطل

فإذا الفضاء على سعته دار محنة [257/ 27] وإذا المرء مدعوّ إلى أن ينازل نوائب الدهر، فبأيّهنّ يبدأ [717/ 1] وأنّى له أن يعقل من النفس عرامتها التي لا تقيّد [733/ 9]. قال (الطويل/ 425):

سأخبط وجه الدهر والليل أو أرى

تمزّق ثوب الليل في وضح الفجر

وأوثر عنسي في المهامه والفلا

على قرب عرسي في السواجير أو أثري

ولذلك كان مفهوم العزم واسطة العقد في نظام القيم عنده [273/ 9- 289/ 18- 425/ 8 - 576/ 12- 836/ 3] وإن تحقّق التغنّي به أيضا في عبارات الحزم [4/ 8] والطلب [98/ 12] والرزق [836/ 3] والزرع والحصاد [506/ 33] والمهمّة [55/ 5] والسير [147/ 9] والسّرى [289/ 18 - 576/ 12] ، وهي مفاهيم شاعت في أدب المجتمع الجديد منذ ظهور كتاب "كليلة ودمنة"[90]، يعيد الشاعر إنتاجها في غير ما اختصاص في غرض من أغراض الشعر أو مقطع من مقاطع القصيدة. فهو، في معرض المدح كما في الرثاء أو الهجاء، وفي مقاطع الشكوى والنسيب أو الدعاء، يرسل الحكم والأمثال وينتج القيم.

"الأنا" إذن كائن نام، يتشكّل في تعرّفه، وهو أنا مجرّب ينتج القيم

(90) وأُعيد إنتاجها في الأدب العربي المعاصر وإن تلبّست بألفاظ العصر واستعارت ألوان قيم الأدب الرومنطيقي.

في ما يسرد من أحوال نفسه وأحوال عصره ولكنّه أيضا "أنا" ناقد، له على الكلام كلام. وقد أحصينا له (129) من الأبيات في (50) مناسبة تختصّ بالقول في الشعر وجمهوره[91]. هذه الأبيات وإن كانت نسبتها ضعيفة من مجمل أشعاره[92] فإنّها تمثّل مرجعا مفيدا في مدوّنة "الشعر على الشعر" عند العرب. وما يعنينا أنّ وصف الشعر ووظائفه ووجوه الجودة فيه والمرجع المصوّر لقيمه[93] نموذجي، يكاد لا يختلف عمّا شاع في ثقافة عصرالشاعر فقصائده سوائر تصمي [147/ 5] بدع [215/ 15] غرائب شوارد [328/ 48] تجوب البلاد وتنافس وتبلغ ولا تلغب [85/ 41] وهي لمح [68/ 16] غازية [242/ 11] نافقة [360/ 15 لا تزول [680/ 33] غير مستعارة وليست نتاج إغارة [52/ 21] غدوتها شهر وروحتها شهر [346/ 48]... صور معهودة في مدوّنة الشعر على الشعر. وقد لفتتنا منزلة "الأنا" من هذا القول. قال (المتقارب/ 86):

2 بكيت على عمري المنقضي ونحت على شعري الخائب

فهو في [34%] من مناسبات القول التي ذكرنا يسند فعل الكلام في الشعر إلى المتكلّم المفرد في ما يقول [473/ 83] ويرسل أو يحبس من القوافي [687/ 23] وفي ما يفحم به الخصم [578/ 39] ويوقع من الأحلاف [549/ 26] أو يلقي من الأصادق [104/ 21] والعداة [3/ 18]. والشعر شعره [679/ 35] منه، [552/ 36] وله، [261/ 15] والرواة إنّما هم رواته [148/ 15]. إلّا أنّ هذا الإسناد إلى "الأنا" وما عزّزه من

(91) أسقطنا من إحصائنا ما تعلّق من أشعاره "بالمنزع التجاري" في ما ذكر الطاهر الهمامي.

(92) توسّع الإحصاء عند الطاهر الهمامي إلى وظيفة الشعر التكسبية إلا أنّ النتائج التي انتهى إليها في منزلة "الشعر على الشعر" من نظام الأغراض في شعر البحتري ومحلّه من بناء القصائد تكاد لا تختلف عمّا انتهينا إليه. انظر، الطاهر الهمامي، الشعر على الشعر، جامعة منوبة، 2003، ص224/ 234.

(93) معنى: اللؤلؤ -القلائد- الدرّ- النجوم- الوشي- الديباج- البرود- الدنانير- الزهر- النبت- النّورُ الشعر والمال، ص202/ 205 وكذلك 667 وما بعدها.

مواقف التمرّد على الشعر وبعض الصور الطريفة فيه مثل تشبيه الشعر بموج البحر [552/ 36] إنما هو إسناد مخادع لا نجد في ما صرّح به المتكلّم ما يبرّر إسناد الفعل إلى ذات فريدة، غنية بتجربتها وبما لها من تصوّر للفنّ يسوّغ للشاعر أن يقول: أنا الشاعر الفرد. فالذات، في شعرها على الشعر، تثبّت الصورة النموذجيّة المعهودة فيه، وتثبّت أيضا صورة مقوّمات الفنّ في ما نُسب إلى أبي تمام من وصيّته إلى البحتري: "وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين"[94]. فإذا ما كانت حال الذات في فعل التلفّظ معتبرة بمن مضى فما الذي يخوّل للمتكلّم أن يقول: "أنا"؟

فاعل التلفّظ جار في شعر البحتري، ما في ذلك شكّ، يجلو خطابه حدوث ذات تتقصّى كينونتها في الظرف الذي يكتنفها وفي علاقاتها بالآخر وفي الوظائف التي تتهض بها عند التعرّف إلّا أنّ هذه الأوضاع، وإن تلوّنت في إخراجها بأحوال الذات فإنّها قد تشكّلت في حدود ما هو نموذجيّ معهود إن في أشعار الأوائل أو في ما شاع من الأدب المحدث. وهو تشكّل، تكاد تنحسر له النزعات الخاصة استجابة لذات جماعية أوسع وتلبّسا بنموذج الثقافة السائدة، وتغدو به مقولة الذات محلّا شاغرا يتنزّل فيه الأنا المنزلة التي تسمح به مواضعات وصف الأنا في غير ما شَرَه مفض إلى المروق والخروج عن السنن. فهي ذات وإن توسّلت ببعض الجزئيات المميّزة قد تلطّفت في ما تغدو به تجربتها مؤهّلة إلى أن يجعلها كلّ سامع/ قارئ لسان حاله في ما يتصوّر من نفسه. الآخر هو والدة القول عندها، وإليه مجراه ومرساه.

ليست الذات في هذا الديوان، وإن تواتر فعل تقصّي الكينونة واطّردت صور المعاناة وطلب التفرّد وما يخرج المشترك مخرجا دراميّا، ذاتا مفردة، ثريّة بتجربتها الخاصّة، تدوّن في المكتوب ما تفرّدت به من تجربة الوجود، وترسل في صخب الكلمات وتصاريفها الريح التي تدفع

(94) العمدة، ج. 2، ص415.

كينونتها وقد استأصلت منها روابط السلطة الأبويّة المنيخة بكلكلها، وتجعل الشعر سبيلا ترتقي منه إلى معارج نفسها، وإنّما هي ذات تقتضي في حدوثها أبا وإن مات، وشاهدا تستمدّ من شهادته شرعية النظر وإنتاج القيمة. هي ذات يكاد يغدو الأنا في تشكّله صورة من "هو" وإن تردّد صوت التبرّم منه.

امرأة وترى
على الرائي تدور الدوائر

ما عسى أن يُقال في المرأة من أقوال منصفة، وآراء موضوعية والحال أنّ الحديث فيها قلّما جرى غير مسكون بالخوف من الشخصيّ، غير مفض إلى ضرب من "الرأي " مخاصم لها أو فيها؟

سأختار الشعر متنا لحديثي، وسأختار من مسائله ظاهرة تحدّث فيها اللغة عن أصحابها، استبعادا للذاتية ما أمكن.

الشعر الحقّ، في ما يقول "هيدغر"Heidegger ، هو الذي يوقظ الرؤيا في مداها الأوسع ويعود بالكلام إلى أصوله الأولى ويجلو العالم. والإنسان الشاعر، حيوان متكلّم ولكنّه ربّما، وقبل ذلك، حيوان راء، مُشاهد، تنجم أعماق إنسانيته من نظراته، وتنبثق منها رغباته في أن يشارك الآخر ما يتحقّق له من سعادة أو شقاء[1]. ولكن المرء لا يدرك كلّ ما يرى إذ "ليس البصر على قدر نفاذ النظر" في ما يقول "هيدغر، والعين لا تدرك كلّ ما ترى، بل إنّ الذات لا تدرك الوجود إدراكا حميما إلّا متى أنصتت إليه وأدرك الفكر منها بالنظر ما يمكنه أن ينصت إليه". وهذا يعني أنّ النظر تجربة إنسانية عميقة، ملازمة لهوية الإنسان، ترتدّ إليه أصداؤها في ما يصدر عنه من القول أو النقوش. وهو، في هذا الفعل، متردّد بين مطلق النظر وحرّية إرساله وإن جنحت به إلى سدرة المنتهى عين طامحة،

(1) زعم "أوجين يونسكو" أنّ سكّان المدن الكبرى يكادون لا ينظرون من حولهم. فهم لا يبتسمون، ولا يسخرون، ولا يضحكون؛لا يسكنهم غير الحقد والكراهية.

مسرفة، متطلّعة إلى متاهات العالم؛ وبين الرقابة والاعتدال وحدود الثقافة من جهة أخرى. ولمّا كان هذا الفعل يحيل إلى كينونة الفاعل وملابساته، فقد شغل المبدعين واهتمّ الدارسون، في اختصاصات مختلفة، بتدبّر خصائص وظائفه.

كتب "هوجو" و"لامارتين" في نظرات الشاعر، وكذلك فعل الشاعر العربي قبلهما ومن بعد. وقابل الدرس العلمي بين النظرة الشعرية والنظرة العلمية، وبين نظرة الشاعر ونظرة الناقد، وبين فعل الشاعر وأفعال الرسّام والنحّات في ما يشكّلان من الألوان والأحجام، وتابع ما يستيقظ في نظرة الشاعر من الذكريات وما ينعقد بينها من العلاقات، وتقصّى رمزية الفعل وما يصاحبه من تشويه الأمكنة وتحويل المرئيات، وما تنهض به الرموز من وظائف اقتضتها أحوال الحداثة... ولو أراد أحدهم أن يضع بيبليوغرفيا مختصّة بما صُنع في المسأله، لأذهلته النتائج، الكمّية على الأقلّ.

سنحاول، من وجهة نظر النقد الأدبي، أن نهتمّ بجانب من مرئيات الشاعر وفعل النظر عنده، وهو موضوع شاسع كيفما ضيّقنا حدوده، لأنّه منعقد إلى شبكة من القضايا. وسنكتفي منه بفعل "رأى" في ما أُسند منه خاصة إلى المؤنّث المفرد الغائب.

كنّا قد عددنا مادة "رأى" صيغة نموذجية[2]، وأظهرنا ترافد همم الشعراء على القول فيها، وما حفظت منه كتب الاختيار. والفعل منها متشعّب الدلالة، يتعدّى إلى مفعول واحد بمعنى الرؤية بالعين، وإلى مفعولين بمعنى العلم. فنوعيته هي التي تحدّد عدد المحلّات. وهو، ليس بالفعل المحمود في سائر الأحوال، إلّا أنّ الشعراء يتمرأون في الأشياء ويديمون النظر فيها إدلالا بقوّة تجاربهم وانتسابهم إلى مدينة الشعر. ولذلك قالت العرب: له رئيّ من الجنّ يريه كهانة وطبّا (لسان العرب). فكأنّما الفعل يرسم تاريخ التجربة الشيطانية، أو هو الذي يحدّ الشعر على الحقيقة.

---

(2) انظر "احوال الذات في ديوان البحتري" من هذا الكتاب.

وليست قوة الشعر من قوّة المنظور إليه وإنّما هي من صيغ النظر وكيفياتها ووظائفها.

شاع استعمال فعل "رأى" وبدائله (نظر، شاهد، أبصر...). استُعمل البديل الأوّل "نظر" بمعنى الرأي وجارحة الإبصار، وإن غلب عليه المعنى الأوّل، وجرى تصويره أكثر ما جرى في هيئة الأبعاد المدركة (بُعد النظر وقِصَره). أمّا البديل الثاني "شاهد" فقد ذكرت الموسوعة الشعرية 121 تكرارا من إجمالي 46 شاعرا، أي زهاء الثلاث مناسبات عن الشاعر الواحد، وهي نسبة هيّنة. وقد استعمل خاصة في معنى حضور الذات وإقامة البيّنة والحجّة. أمّا فعل "رأى" فحضوره متميّز، أوردت الموسوعة الشعرية 125 تكرارا في الجاهلية، أي بمعدّل مناسبتين، وأوردت عن العصر العبّاسي 1359 استعمالا، أي بمعدّل 11 مناسبة عن الشاعر الواحد، وهي مناسبة دالة[3]. وكنّا قد تتبّعنا حياة هذا الفعل في ديوان البحتري لا سيما أنّه ممّن استغرقه استعماله[4]. وقد تفنّن الشاعر في صور تبئيره وفي الوظائف التي أناطها به، إلّا أنّه لم يخرج عن عموم النظر المشترك، وأسند الفعل أكثر ما أسند إلى الرجل دون المرأة، وهذا واضح لمن راجع الإحصائيات في الموسوعة الشعرية.

رأى الشاعر العربي القديم الأمكنة: الديار والأطلال دارسةً، ورأى الأعالي والأسافل في ما عبّرت عنه الجبال والأودية، ورأى الليل وظلماته تلفّ الذوات، ورأى الأضواء والألوان في ما وصف من الرياض والخمرة وطلوع الفجر، ورأى المرأة في المطالع من قصائده وفي تضاعيفها، فاتحةً للقول وحشوا، ومحّض لها القصائد. وظلّ الشعر، في كلّ ما رأى الشاعر،

---

(3) وجّهنا الأستاذ "عوض بن غنيمان الحربي" إلى تقصّي هذه الاستعمالات في الشعر العربي القديم، وكانت النتائج التي انتهى إليها على درجة كبيرة من الفائدة، وذلك في إطار اشتغاله "بالصيغ النموذجية" في رسالة الدكتوراه بإشرافنا.

(4) شاع في شعر البحتري استعمال هذا الفعل 248 في مناسبة، أسند 57% منها إلى المتكلّم المفرد. انظر بحثنا من هذا الكتاب.

مفصحا عن الأنا وهو ينظر، منعقدا إلى الآخر مخاطَبا أو غائبا متصوَّرا، ينشد أن تفصح الكلمات عن انخراطه القوي في فعل النظر انخراطا "بين - ذاتي". ولعلّه ليس من المبالغة أن نقول إنّ الشاعر، في القديم وفي العصر الحديث، تعرّف أكثر ما تعرّف، في هذا الفعل. فهو الذي مثّل، في صيغه، وفي كيفيات تحقّقه، السبيل إلى الحداثة، بسبب ممّا انفجر في تضاعيفه من أصداء الأسى ومن التطلّع إلى عين الأنوثة موطنا للنظر تستلهمه[5]. والأنوثةُ، في اللغة العربية، وفي غيرها من اللغات، لها علامات تدلّ عليها، وإن بدت كالخارجة عن أصل النظام. أمّا الذكورة، فهي جامعة للنوع، لاتوسم ولا تسم، عامة، مشتركة الشركة، غير مائزة لجنس خاص شأن الأنوثة. إلّا أنّ الجمهور القديم لم يكن ليقدّر هذه الكفاءة المائزة، لذلك ارتاح إلى قول أبي النجم العجلي إذ تغنّى مفاخرا بذكورة شيطانه، لأنّ الشياطين، خلافا للإنس، تجمعهم الأنوثة وتميزهم الذكورة. قال:

ألا وكلّ شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

هذا الارتياح لم يقص المرأة العربية القديمة من حلقات الفنّ، فقد أعادت الذاكرة إنتاج أسطورة المرأة الساردة، وأسهب الشعراء كابرا عن كابر، في وصف كلام المحبوبة.

قال قيس بن الخطيم (الأصمعية 49):

ولا يفثّ الحديث ما نطقت وهو بفيها ذو لذّة طرف

تخزنه وهو مشتهى حسن وهو إذا ما تكلّمت أنف

وقال البحتري:

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامها ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه

وعرضت الأشعار من المرأة الزوجة صوتا يحاجّ المتكلّم ويقعده عن

---

(5) ترى السيّدة "دي ستال" Mme De Staël أنّ الشاعر الغنائي على الحقيقة هو من يكتب كتابة المرأة.

رحلة الطلب، أو يحثّه على الاستجداء، والشواهد في هذا كثيرة. وعلى اطّراد هذه الصورة، فإنّ لسانها قلّما جرى بأشجانها، وأقلّ منه ما تطلّع إليه بصرها، وكأنّها لا ترى أو تكاد.

وُضعت الدواوين في أشعارها، وجُعل لها محلّ في كتب الاختيار، إلّا أنّها حظيت منها بمنزلة دونية. فقد صنّف البحتري في حماسته مائة وثلاثة وسبعين بابا في معاني الشعر وبابا أخيرا في المختار من شعر المرأة، ثمّ إنّها بدت في كتاب الإماء الشواعر[6] كالمستلبة، تجري في شعرها بريح الرجل. فما حظّها في الشعر من فعل النظر، متشكّلا في فعل "رأى"؟

تشكّل هذا الفعل في نشاط المرأة في الأخبار أكثر ممّا تشكّل في الأشعار. تذكر الأخبارقصّةَ "طريفة" وحلمها الأسطوري ونبوءتها بخراب السدّ: "بينما كانت ذات يوم نائمة إذ **رأت**... " ويلاحظ قارئ الخبر أنّ فعل رأى هو والدة الأفعال الحَدَثية، وهو الذي يوزّع المقاطع السردية: [بينما كانت ذات يوم نائمة إذ رأت كأنّ آتيا أتاها وقال لها... ، بينما هي ذات يوم نائمة إذ رأت سحابة... ، فلمّا رأت ذلك "طريفة" جلست و**ألقت بيدها على عينها**... فقال لها: ما تقولين يا "طريفة"؟ فقالت: **أرى** أمورا جسيمة تأتي بأوابد عظيمة][7]. ليس الفعل هنا بجارحة النظر، فقد غطّت عينيها بيدها، وإنّما هو فعل العقل. صوتها الحقيقة غير المرئية. و"طريفة"، في ما تقول الأسطورة، لم يتّسع علمها ولم تُعطَ هذه القوة في الكهانة إلّا لأنّها افتدتها بعقمها. وإذا ما كان نشاط "طريفة" يتشكّل في النظر العقلي فإنّ الأخبار تذكر أيضا نشاطا يتشكّل في حاسة البصر من خلال قصّة زرقاء اليمامة، مضرب الأمثال في حدّة البصر. وهي شخصية أسطورية تنتسب إلى

---

(6) انظر التهجين في هذه الصيغة من الجموع، والكتاب منسوب إلى أبي الفرج الإصفهاني، صاحب كتاب الأغاني.

(7) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، دار محمد علي الحامي/دار الفارابي، 2005، ص636/ 640.

جديس من أهل اليمامة، شاع ذكرها في كتب الأخبار، وكُتبت فيها الأشعار، وروى الأعشى قصّتها[8]، وقد انتظمتها أفعال النظر والقول وردود فعل الجماعة:

قالت أرى رجلا، في كفّه كتف

أو يخصف النعل لهفي أيّة صنعا

نظرة ليست بكاذبة

مقلة لييس بمقرفة

إنّ قصّة العمى والبصيرة شائعة في تاريخ الآداب. والفرد الذي لا يصدر في ما ينظر عن "رئيّ من الجنّ"، تسومه المجموعة سوء العقاب. والأزرق، وبه سمّيت هذه المرأة، لون غير محمود في الذاكرة، تتشاءم منه العرب وتبغضه، وهو "لون العدوّ ولون اللؤم، وقد كانت الزبّاء، ملكة تدمر، زرقاء العينين"[9]. فهل ما نزل بطريفة وبقومها، وما أصاب السدّ من خراب، وما نزل بالزرقاء وبقومها من مقتلة عظيمة؛ إنّما كان تشفّيا ممّن أمّروا امرأة في الكهانة وبعد النظر، وعقابا لمن تجاوز حدود النظر الذي يعقله الإلف والقانون السائد؟ إنّ ما رأت طريفة وزرقاء اليمامة إنّما هو نتاج عجيب، يجري مشهده المصوَّر في الكلمات مجرى الإحالة في الوجود، وكأنّ هذا مقتطع من ذاك. تسكت الأخبار عن مثل هذا وإن كان سير الأشعار يعزّزه. فقد استعار الشعر القديم لعين الأنثى صور الرماية وآلات الحرب، واستقرّت فيه عنها صور نمطية لم يتجاوزها الشعر الحديث وإن كان بدر شاكر السيّاب هو الواصف. فقد استُبدِلت العيون التي ترى على مسيرة ثلاثة أيّام، وقد سُملت، بعدسة تنعكس على صفحتها ما تريد

---

(8) لا نملك الانصراف عن هذه المفارقة في صفة الراوي (الأعشى) بالنظر إلى بطل القصيدة (في صفة نظرها).

(9) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ص544؛ وانظر أيضا: ابراهيم محمدعلي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، جروس برس، لبنان، 2001، ص241/ 242 عن القرطبي من كتاب الجامع لأحكام القرآن.

المجموعة أن ترى، ورُوِّضت في تاريخية القول هذه النظرة الآبدة المتوحّشة، وانضمّ المتنبّي إلى قافلة المُروِّضين:

وأبصرُ من زرقاء جوّ لأنّني

إذا نظرت عينايا ساواهما علمي

فماذا "أصاب" الرجلُ الذَكرُ العربي من النظر وقد خلف "طريفةَ" في هذه المهمّة رجلٌ من غسّان، وُلد يوم ماتت؟

إنّ فعل النظر، أيّا كان الأمر، مرتبط بمشروع بناء الذات في علاقاتها بالعالم، والآخرُ مرآة. فالرائي، في ما ينظر، يتعرّف على ذاته وهو يحدّ الخارج، لأنّ نظره مرتهن بما هو كائن في الداخل، يجري بالنظر إليه. فكأنّما المُشاهَد المرئيُّ، يقدم تفسيرُه أبنيةً باطنة يكون بها شرحه من العمق على قدر ما يزخر به الأنا الباطن. يرفع الناظر بصرَه إلى الأشياء فإذا هي صورة الكينونة التي تنطبع عليها. فهو لا يكاد يخرج حتّى يغوص ويرتدّ إلى السابق، وإن التفت إلى ذاته. هو فعل عمدته الذاكرة والالتفات، أعني حافزيي الشعر الجوهريين. وقد سارت مادة "ذكر" في الشعرالعربي القديم وترافدت همم الشعراء على القول فيها وإن كانت تنويعات على أصل واحد[10]. أمّا الالتفات، فهو في الفكر القديم، مفهوم بلاغيّ يتمثّل في النقلة من غاية للنظر إلى أخرى"سواها مُميلها"، تعلنه كيفية في تداول

(10) يظهر السير في اطّراد الذكر واستمراره في الزمن وإن اختلفت السياقات. ويظهر الانتساب إلى الأصل الواحد في تلبّس المادة بمعنى الأسى، وهي من متعلّقات الملكة الحافظة في الوضع الأوّل، لكن صدى ائتلاف الذكر إلى البكاء هو من آثار الفعل الأوّل في مقاطع النسيب والتفجّع: (قفا نبك من ذكرى- يذكّرني طلوع الشمس صخرا- أهاج قذاء عيني الاذّكار- ولقد ذكرتك والرماح نواهل منّي). وقد استمرّ هذا التنويع في مثل قول المعتمد بن عبّاد:

أكلّما سنحت ذكرى طربتَ لها مجّت دموعك في خدّيك طوفانا.

أو قول ابن حمديس:

ذكرتُ صقلّية والأسى يهيّج في النفس تذكارها.

ولولا ملوحة ماء البكا حسبتُ دموعي أنهارها.

الضمائر. فهو، بهذا التفسير، وجهة في النظر. وقد عيّن النقد القديم فعل النظر لدى الشاعر بأنّه فعل من يقلب المُشاهَد الأوّل مسموعا بعد معاينة، ثمّ مرئيا ثانيا. فصوته هو الوسيط بين الأوّل والثاني، بين الداخل والخارج. فما المؤثّرات الفاعلة فيه؟ وما المرجعيات التي استلهمها في تشكيل المرئيّ الناتج؟ هل كان مجال النظر عنده ساحة عالم منفتح تتعاوره تصاريف الثقافة محاكاة وتجاوزا، قارئا للوجود والواقع، صاحب وجهة نظر يحمل القارئ/ السامع عليها، أم كان صاحب نظرة مقيّدة، مشروطة، محكومة بالتاريخ والوسط، سجين مرجعية يعسر الانفكاك من قيودها، فهي تكبح طموحه وتردّه إلى الأسافل، نمطيةً وإن بدت طريفة، حالمة أحيانا؟

لقد بدا لنا أنّ ما يدركه الشاعر بالنظر لا يعدو أن يكون إعادة إنتاج للسائد من المصور. فهو، في ما يبدو قارئا مكتشفا، يكاد لا يتجاوز حدود الواقع وسبلَه المسطورةَ.

قد تنبهر لصور الشاعر وقد بدا، عقب تطوافه الطويل وإفاقته على فاجعة الإنسان، في هيئة ذات متعالية، قد تعقَّلت، في هدوء وحكمة، حقائق الوجود. قال ابن المعتزّ:

مضى عجبي من كلّ شيء رأيته
وبانت لعينيَّ الأمورُ اللوابس

تلك هي مزاعمه. وكثيرا ما أعلن الشاعر أنّ الأمام وجهة سعيه، يحمله طموحه إلى استشراف المقبل ويصدّه عن التراجع إلى ما مضى. قال البحتري مُكابرا، متجاهلا سلطان الذكرى على جارحة النظر[11]:

أرى سيري إلى أقصى سبيلي لفرط الجدّ يمنعني التفاتي

ليس السبق الزمني بذي شأن هنا، فقراءتنا آنية طالما كانت الأزمة في

(11) يبدو أنّ هذه الجملة من شعر المهلهل تعيّن منبع الإلهام وشيطان الشعر [أهاج قذاء عيني الاذّكار].

الفكر واحدة؛ وليس مهمّا أن يكون الحافز[12] رثاءً أو حنينا أو غيرهما. فالظرف المكون فيه النظر هو ظرف الأسى الدائم وإن مضى، وحركته عود على بدء، صورة من حركة الشعر أو طيف الخيال أو الحنين إلى حياة الرحم، في ما نفهم من هذا البيت لأبي العلاء:

ما بتُّ إلّا وطيف منك يتبعني سُرى أمامي وتأويبا على أثري

ماذا كان الشعراء يرون وهم يلتفتون ويتذكّرون؟و إلام كانوا يشيرون؟ إلى أمكنة مكرورة وأوضاع مألوفة وظروف معهودة وروابط وتحوّلات نمطية؟ إنّهم، وهم يشيرون إلى مظاهر الغِيَر ويستقدمون بالالتفات الذاكر سلطان الزمان والمكان، وما يرتسم في الفضاء من آثار الصروف، يعيدون إنتاج معان نموذجية مشتركة، لاتفصح عن تجربة فردية ثرية، ولا يمكن أن تكون أصلا لبناء الأسطورة الشخصية لكلّ شاعر على نحو ما التمس "سارتر" في شعر "بودلير"، وانتهى فيه إلى أنّ جوهر القيمة والمعنى إنّما هو في الماضي[13]؛ وعلى نحو ما تغنّى به "أراغون" بعيني "إليسا"، وذهبت به الذاكرة في ذلك كلّ مذهب[14].

ما منزلة المرأة من هذه الأفعال في المدوّنة القديمة؟

حظيت المرأة بمنزلة سنية من حيث الاطّراد ومن حيث الصورة التي رسمها الشاعر لها.

قال عبد اللّه بن العجلان النهدي:

فما مُعول تبكي لفقد أليفها إذا ذكرته لا يكفّ زفيرها
بأسرعَ منّي عبرة إذ رأيتها يخبّ بها قبل الصباح بعيرها

---

(12) نعني فواعل الحركة الوجدانية هنا في ما زعمنا للشعر العربي من حركة ثلاثية.

(13) «Le sens c'est le passé» Sartre, Baudelaire, éd Gallimard, 1974, p170.

(14) Tes Yeux sont si profonds que j y perd la mémoire.

وقال الأسود بن يعفر النهشلي:

وما خفتُ منها البين حتّى رأيتها علا غيرها في الصبح أصوات سائق

تراءت لنا في جيد آدم شادن ومنسرح وحف أثيث المفارق

وقال العبّاس بن الأحنف:

وما غاب عنّي وجهُها مذ رأيتها

ولا مال بي عنها إلى غيرها قلبي

وقال الصاحب بن عبّاد:

رعيتُ بطرف النجم لمّا رأيتها

تباعد بعد النجم، بل هي أبعد

المرئيّ في هذه الشواهد هي المرأة وقد عُرضت في أوضاع نموذجية، لا يتميّز فيها الناظر والمنظور إليه على السواء، وليس للمرأة فيها من لون ولا شكل، وربّما لذلك شاع نعتها بالبياض وجُعلت "كأنّما الشمس حلّت عليها رداءها" في ما قال طرفة بن العبد، نقية لم تتخدّد. واللون الأبيض، في ما يقول محمد عجينة، "لون النيّرين، ولذلك اقترن بالإشراق والحياة"[15]، إلّا أنّ المتأمّل يدرك ما علق الأبيض من معاني الكآبة والحزن لارتباطه بالشيب واستخدامه لوصف العين عند فقدها البصر[16]. فهي، في لونها هذا، لا تاريخ ولا تجربة لها، ولا تعيّن صورتُها شخصا معلوما وإن حملت إسما، هي حيّز شاغر لاستقبال ما لا هوية له. والمرأة، في أشعار الجاهليين، لا تُرى في الغالب إلّا ظاعنة أو

(15) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالتها، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس 1974، ص543.

(16) والعرب تقول أرض بيضاء للخراب من الأرض، وموت أبيض يأتي فجأة فلا يغيّر لونه.

إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص241/ 242.

طيفا في الليل، يلفّها السراب، والظلمات مسلك إليها، أو كأنّها شبح أو همس بين الأحياء. فالتلطّف والتودّد في الخطاب الغَزِل، قديما وحديثا، والذَكَر الحديث متمسّك بإرثه المأثور، إنّما هي من وجهة الشاعر في تصريف هذه المعاني في صورة نموذجية وليست في امرأة معلومة، وهي صورة تجد تفسيرها في اللاوعي الجماعي. وقد لفتنا في ما قرأنا أمران، أفاد أولهما ابن المعتزّ والثاني أفاده الأعشى.

قال ابن المعتزّ في ما يشبه لفتة الوداع:

سأرحل عنكم، لا جوادا بعبرة
وأصبح عنكم ساليا فارغ الذكر
وأركب ظهر الأرض أو بطن لجّة
مُهَمْلَجَةً لا تشتكي خبَبَ السفْر
إذا اضطربت تحت الرياح رأيتها
كأحشاء منحوت الفؤاد من الذعر

والرحلة عبور غايته التحوّل. وهو تحوّل عجيب، مسلكه بطن لجّة، كناية عن الحنين إلى مرحلة الرحم. وقد صُوِّرت هذه اللجّة "كأحشاء منحوت الفؤاد من الذعر"، وهي صورة موروثة، تظهر الرمز الأنثوي مذعورا، يتوقّع بلاءً وقد اخترق طمأنينته رقيبٌ. هذه الحال عبّرت عنها "المسبوعة" من معلّقة لبيد، وعبّرت عنها صورة المرأة التي اختارها الذكَر في عديد قصائد الغزل: [17]. لماذا تتوجّس المرأة خيفة؟ وما معنى هذه النظرات الآتية من المجهول؟ فهي لا ترى لها مصدرا وإنّما تحسّ وقعها،

---

(17) قال عنترة:

ورنت فقلتُ غزالة مذعورة قد راعها وسط الفلاة بلاء.

ونُسب إلى أبي نواس من وصف المغتسلة:

رأت شخص الرقيب على التداني فأسبلت الظلام على الضياء.

والشاعر وحده هو الذي يبدو عليما، يعلم ما لا تعلمه المسبوعة، أمّا نظراته فتبدو كالمغتصِبة[18]. ثمّ ما الذي يبرّر فعل النحت إلّا أن يحيل الكلام (منحوت الفؤاد) على مرحلة القصص الوثني؟ هل هي كيفية في استعادة نظرات "ابولون" و"دافناي" التي سنوردها لاحقا؟ إنّ هذه الصورة للمرئية الرائية طريفة دونما شكّ وإن تكرّرت (رأت شخص الرقيب/ ترى وتعلم أنّها مُراقبة)، تفنّن الشاعر العربي في تفتيقها على أنحاء شتّى، ولكنّها تجلو أيضا النماذج الأصلية المتحكّمة في فعل النظر (رأى) وصيغه ووظائفه. الرائي مرئيّ، وآثار النظر وغاياته متفاوتة، وأساليب تحقيق السلامة مختلفة من ثقافة إلى أخرى. تتحوّل "دافني" شجرة، وتسدل الرائيةُ المرئية في بيت أبي نواس الظلامَ/ الشعرَ على الضياء/ العين[19]، صورة إرادية، في الظاهر على الأقلّ، صدى من فعل طريفة إذ أسدلت يديها على عينيها كما أسلفنا، وممّا لقيته زرقاء اليمامة عنوة. ولكلّ ثقافة زرقاء وطريفة، وعلى قدر تلطّف الشعراء في تحميل الكلام صدى النماذج الأصلية يتحقّق التسليم. تلك الوظيفة الذكورية للشعر، وقد غيّبنا الحديث فيها أزمنة.

وأمّا الصورة الثانية فصورة المرأة يفصح **لسان عينها** عن **الجزع**:

واستخبري قافل الركبان وانتظري
أوْبَ المسافر إن ريثا وإن سرعا
كوني كمثل التي إن غاب وافدها
أهدت له من بعيد نظرة جزعا

المرأة في الجانب الآخر من سدرة المنتهى، تتلقّف أخبار العوالم الأخرى من وفود العائدين. وهي، ابنةً كما في خبر القصيدة، أو زوجة كما

(18) تتردّد أصداءُ هذا النظر الذي يطأ الأنثى في عباراتنا من لهجاتنا اليومية عندما نستعير فعل "الأكل"، في بعده النهِم الشَبِق، لفعل النظر.

(19) فغاب الصبح منها تحت ليل وظلّ الماء يقطر فوق ماء.

في النصّ، مسكونةٌ بفزع الأمومة، صورة من الأمّ الكبرى ومِمّا ترجوه للمُتَنَظَّر المُتَشَوَّف إليه، إذ غاب في سفره مفردا وإن طبّقت قوافلَ الركبان أخبارُه وما قد يكون حالفه من الحظّ في تجاوز المحنة، فهي لذلك تُهديه بعد العود نظرة من بعيد، لأنّه يُطلب فلا يدرك. والمصاحب الديني في فعل الهدي (أهدت) غير خاف.

أسند الشاعر أيضا فعل "رأى" إلى الغائب. والغالب على هذا الإسناد هو المرأة عموما والآخر أحيانا. قلّما بُني هذا الفعل للمجهول كما هو في قول عروة بن الورد:

ولا يُستضام الدهرَ جاري ولا أُرى

كمن بات تسري للصديق عقاربه

وقد دلّ هذا الإسناد على إشهاد الجماعة الرائية على ما يختصّ به المتكلّم من التجرّد مُثبتا بالنقض قيمة يفاخر بها.

لم يطّرد إسناد هذا الفعل إلى شخص معلوم إلّا في ما كان المرئيّ مشهدا مشتركا أو عنصرا من عناصر الطبيعة (الشمس- الليل- البرق- الفجر- الورد- الشجر...) وقد جعلنا شعر ابن المعتزّ عيّنة في ذلك لاسيما أنّ متوسّط استعمال هذه الصيغة يبلغ عنده ثلاثة أضعافها عند مجمل الشعراء العبّاسيين المذكورين (85شاعرا)، وقد أجروها في أشعارهم في 799مناسبة. أمّا ما كان المرئيّ فيه الشاعر، صاحب القول، فقد بدا إسناد هذا الفعل إلى غائب مفرد معلوم كالأمر المحظور، يشاكل في ذلك اقتحام الآخر مكان الشاعر الخاص في الشعر الجاهلي. وقد عبّر عنترة عن هذا المعنى في قوله:

إنّي لأعجب كيف ينظر صورتي

يوم اللقاء مبارز ويعيش

يجوز أن نقول في بساطة إنّ الشاعر هنا مفاخر ببطشه، ولكن يجوز أيضا أن نعتبر فعل النظر فعل امتلاك لا يبطله إلّا التحوّل السحري في

الهيئة، شأن "دافني" إذ صوّب "أبولون" نظرات عشق نحوها فحوّلها أبوها، إنقاذا لها وحمايةً، شجرةً اكتفى منها "أبولون" بأغصان كان يتوّج بها رأسه. لم تفصّل الأسطورة اليونانية القول في نظرات "دافني" وإنّما عالجت قولها وفعلها. فالأسطورة، وإن كان مكانها ساحة العالم، فإنّ كلّ ثقافة تستقبلها في مسالكها الخاصة. بدا الناظر، الإنسان الآدمي، في بيت عنترة، حقيقا بأن يُسلب العيش عقابا له على تجاوز حدود النظر وإطلاقه في صاحب القول. ليس للناظر إلّا أن ينظر في ما هو مُشاهَد مشترك، فإن مسّه رئيّ من الجنّ، واستأثر بهذا الفعل وشارك المتفرّدين فيه، فهناك هلاكه وسقوطه. فما منزلة المرأة، غير المسمولة العينين، من قصّة النظر؟

لم يُحظر هذا الفعل على المرأة وإن حُدّد مجالُه. فهي ترى ولكنّ الشاعر هو الذي يصف ما ترى ويدوّن بلسانه مرئياتها، بل إنّه يستحثّها على أن ترى بالذهن ما هو مُشاهد بين الأبطال معلوم.

هلّا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنّني

أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم

لكأنّ الفعل الضمني للنظر الذي ترسله المرأة مأمورةً، مستجيبة لدعوة الشاعر (هلّا سألتِ)، يمثّل الحافز الذي ينتظم قول الشاعر عندما يتوسّل بالمرأة وسيطا للوصف إذ ينفرج فعل الطلب عن خبر موضوعه المشهد المقصد.

استقرّت في مرئيات المرأة صور الغِيَرِ والشيب وأحداث الزمان التي ارتسمت آثارها على ملامح الرجل كناية عن طول التجربة. وهي صور لا تغادر المشترك وإن تعدّدت.

قال عبيد بن الأبرص:

إن رأتني تغيّر اللون منّي وعلا الشيب مفرقي وقذالي

وقال عنترة:

قالت عبيلة إذ رأتني ومفرق لِمّتي مثل الشعاع

وقال ابن المعتزّ:

عجبت شرّة إذ رأتني شاحبا يا شرّ قد قلب الزمان وحالا

وقال عبيد بن الأبرص:

ومطّت حاجبيها أن رأتني كبرتُ وأن قد ابيضّت قروني

استقرّت في مرئيات المرأة أيضا صور الفضائل التي تعلنها آثارٌ ظاهرة في ملامح الرجل، والمرأة عون مساعد شاهد. قال لبيد بن ربيعة:

رأتني قد شحبت وسَلّ جسمي طلابُ النازحات من الهموم

وهي، في ما ترى، تشهد بكرمه وبشجاعته وإتلافه ما باليد والنفس. وقد سار للشعراء، في هذه الصيغة، استعمال فعل القول تابعا لفعل النظر، تكون به المرأة رائية ثمّ ساردة. قال ابن المعتزّ:

فإذا رأتني عين غانية قالت لرائد لحظها حسبي

فالصورة التي تراها المرأة للشاعر، و"الدهر يغري به حوادثه... و[قد] صيّره قشرا على عضب" لا تلبث أن تغدو حافزا لتفريع باقة من فضائل المجد الموروث والمكتسب. وقولُها، تابعا لفعل النظر، هو شهادة قيمة كما في قول عنترة:

ألا للّه درّك من شجاع تذلّ لهوله أسد البقاع

وهي صورة تخالف ما أشاعه الشاعر، بلسانه، عن نفسه وعن الآخر عموما. وهو اختلاف ليس له عندنا من وظيفة غير الإيهام باختصاص المرأة بوجهة في النظر.

قال أبو العتاهية:

بُليت بنفسي شرّ نفس رأيتها لجوجٌ تمادى بي إذا ما نهيتها

وقال:

رأيتك في ما يخطئ الناس تنظر ووجهكَ من ماء الخطيئة يقطر

توارى بجدران البيوت عن الورى وأنت بعين اللّه لو كنت تنظر

إنّ الشاعر يعلم، وهو يرفع الحجاب عن عين المرأة، أنّها ليست ذات عين جوّابة، تطوّف في الآفاق تستشرفها، كما كان شأن "طريفة" و"زرقاء اليمامة"، وإنّما هي عين من يعزّز أسطورة الشاعر النموذجية. وهو يعلم أنّ صوتها وسيط سردي يعلن الصورة التي يريد الجمهور/الشاعر أن ينشرها عن نفسه، تنبئ بصوته، صدى من علاقة الناقة بالفحل في قصص الأنواء. فهي لا ترى ولا تقول غير ما يريد لها الشاعر أن ترى وتقول.

قال الأعشى على لسانها:

قالت هريرة لمّا جئت زائرها ويلي عليك وويلي منك يا رجل

وقد كان الجسد، في كلّ ما ترى، وسيطها إلى الوعي بالآخر. والحقيقة، أنّنا عندما نعود بالمسألة إلى مستواها الأوّل، نجد أنّ حاسة الإبصار قد ارتبطت عند الكائنات الفقرية الأولى بحاسة اللمس. وصدى هذا الحدث البيولوجي الأوّل متحقّق في البنية العصبية لفعل الإبصار لدى الإنسان بما يستدعي حدوثه الانعكاسي أو الإرادي، وفي ما يقترن فيه فعل الاستكشاف باللمس، وكذلك في ما يُستأنف به فعل استكشاف الذات والآخر ومحنة تنظيم العالم الخارجي واوهام الإدراك. ولعلّ أسطورة أهل الكهف في الفكر اليوناني، خير مثال لاسيما فيما توسّلت به من استعارات مصدرها البصر لتأسيس أطروحة المعرفة.

إنّ الجسد، في الفكر الوسيط، هو انعكاس للنظام الكوني. لذلك زعم "بيطاغور" أنّ الإنسان هو العيار ووحدة القيس الأساسية في تقدير كلّ الأشياء. وإذا ما كان الدماغ هو مركز الأفعال العاقلة فإنّ الجسد هو مركز الأنا الباطن. وجسد الآخر ليس من الآخر وجودا محضا، وإنّما هو كالمكمّل للأنا العاقل. لا نعني الجسد معيّنا للشخص فحسب وإنّما أيضا

باعتياره مشروعا مأمولا، عميق الأثر في الروابط التي تنسجها الذات الناظرة. ولا يجوز دراسة هذه المرئيات المختلفة ما لم تُجعل صورة المرأة في المركز من أسئلتنا. وهي صورة تظلّ ثاوية في الذاكرة الجماعية، وكنّا في دراسة لوحة المخازي من أهاجي جرير قد تتبعنا المسألة.

إنّ الإنطباع البصري، في ما ذكرنا وما لم نذكر من الشواهد، هو السبيل إلى يقظة الغرائز الجنسية، فالعين عضو الشهوة والمعرفة، ولكنّها أيضا أداة التجاوز والسلطة، وموضوع تشريعات تختلف من ثقافة إلى أخرى، وليس النظر شاهدا ينضاف إلى ما يؤكّد وجود الشيء وإنّما هو ما يسند إليه الحافز في طلب الكينونة. والتعلّق بالمرأة لا يجلو صلة شهوانية متعابثة بين ذات ذكورية متعالية وذات أنثوية مستلبة[20]، أو هو لا يجلو ذلك فحسب، وإنّما يكشف النقاب عن نماذج أصلية مستمرّة وإن ثاوية. ليس الجسد عالما صامتا، أو إنّ الصمت فيه هو موطن المعاني، وصاحبه يدرك أنّ الغيرية الجسدية حاجية، لامناص منها. فهو لن يعيش حياته عيشا عميقا، في عين نفسه على الأقلّ، إلّا مرتهنا بشهوة الآخر وبما يصحبه من التوفيق في سياسة الجراح التي حلّت بالصورة المؤسّسة للجسد. "والانتباه إلى هذه المسألة أساسي في فهم الشخصية العربية"[21].

ألمحنا في هذه الكلمة إلى أهمّية المسألة وإلى تأكّد الحاجة إلى تعميق النظر في جزئية ربّما بدت لبعضهم هامشية، إلّا أنّنا نزعم أنّ جلاء الجزئيات هو الذي يفصح عن الكلّيات وييسّر مراجعة النظر فيها. ولعلّ المرأة، منذ سُملت زرقاء اليمامة، لم ترَ بعينيها قطّ في ما تغنّى به شعراء العربية القديمة، وكذلك شأن الرجل.

---

(20) انظر على سبيل المثال ابن خفاجة في قصيدته التي مطلعها:

وكمامة حدر الصباح قناعها عن صفحة تندى من الأزهار.

(21) فرج بن رمضان، صورة الأمّ في المتخيّل العربي: حكاية ألف ليلة وليلة، دار محمد علي للنشر، تونس 2005، ص32. والحقيقة أن الكتاب في كلّيته مفيد في هذه المسألة.

من الهوية الجماعية إلى الهوية الفردية

سؤال الهوية سؤال معرفي باعتباره يطرح سؤال معرفة الذات والوعي بها، تردّد تقليب النظر فيه في الدراسات الفلسفية[1] والأنتروبولوجية[2] والثقافية[3] والتاريخية[4] والنفسانية[5] والسيميولوجية[6] واللسانية[7] والجمالية[8]، بل إنّ الكلمة مربكة لما يقوم بها في الذهن من بون شاسع بين دلالتها المفهومية المجرّدة واستعمالاتها في سياقات متغيّرة. فالأصل فيها منطقيٌّ محكومٌ بأقيسة العقل، يجلو وجوه التماثل والوحدة؛ إلّا أنّ ما تعرّضت له من مجاذبة وما مثّلت من رهانات متنوّعة جعل القول فيها محفوفا بالحرج والانزعاج أحيانا، ما حدا بأحد مفكّري العصر الحديث إلى الدعوة إلى تناسيها لما تحمل من "الغرور المزري بصاحبه"[9]. ولا يخفى ارتباط هذا الانزعاج بما تحمّلته الكلمة من الإرث الاستعماريّ والنّازيّ والقوميّ، بيد

---

(1) P Ricœur, Soi même comme un autre, éd du Seuil, Paris,1990

(2) Claude Levy strauss, avant propos in «séminaire interdisciplinaire au collège de France, 1975», PUF, 1983-1974.

(3) F Chatelet, quelques remarques sur l'identité culturelle, Revue Tunisienne des études philosophiques, nov, 1987.

(4) هشام جعّيط، الشخصية العربية الإسلامية والمصير العربي، دار الطليعة، بيروت 1984.

(5) J_Claude Pariente, le langage et l'individuel, PUF, 1983.

(6) J Kristeva, Le sujet en procès, le langage poétique.

(7) C Kerbrat-Oréccionni, L'énonciation, Armand colin, Paris, 1980.

(8) G Dessons, L'art et la manière, Honoré Champion, Paris, 2004.

(9) F Laplantine, je, nous et les autres: être humain au - delà des appartenances. Le Pommiem, 1999.

أنّ العاقل يدرك أنّ الكلمات ليست إرهابية في ذاتها وليس فيها ما يُتّقى غير كونها مكوّناتٍ لخطاب تغدو فيه موضع رهان لأنظمة فكرية ومذهبية، وتيّارات أيديولوجية متصارعة لا تزال تتردّد منه الأصداء في ما يظهر من مؤلّفات في الهويات القاتلة[10] أو محنة الهوية[11] أو أوهام الهوية[12] أو في ما يلحقها من النعوت من قبيل الهويّة المطمَئنّة والقلقة والمقهورة والمدهوسة والمعولمة[13] وغير هذا ممّا يضيق المجال عن ذكره.

المصطلح قديم وقد ترجمه العرب للدلالة على معنى "الموجود"، ثمّ لم يلبث السجلّ الميتافيزيقي أن تطوّر للدلالة على "الأنا" وتنزيله منزلة ما يستقطب الوجود، ثمّ غدا مبحثا أنثروبولوجيا وثقافيا، وأشكل القول فيه بعدئذ لتتعاوره معارف مختلفة.

ولسنا نزعم أنّ هذا التسلسل الذي نعرض يصف تاريخيّة المفهوم وصفا دقيقا، وإنّما هو لا يعدو أن يكون عَرْضا لأبرز نزعاته الغالبة في كلّ مرحلة من مراحل تطوّره المعقّد المتشابك، وهي مراحل تجد كلٌّ واحدة منها جذورَها في ما قبلها وأصداءَها في ما يليها. كما أننا لسنا نزعم أيضا التأسيس لمعنى جديد للهوية، بل نروم، ونحن نتوسّل بما انتهى إلينا من المعارف، أن ندرك كيفية تحقّقه في الأعمال الأدبية. وينبغي أن نلاحظ أنّنا في هذا العمل نعرِض عن التأسيس الميتافيزيقي للمفهوم، وإن كنّا نستأنف السؤال الذي ميّز نشاط الفكر الإنساني في تاريخيّته وشَغَله في بحثه الدؤوب عن مرآة تجمّع عدستُها شتاتَ الهوية المتشظّية.

توفّر المقاربة المرجعية مفهوم "الشخص" لمقاربة المسألة. والشخص

---

(10) أمين معلوف، تر جبور الدويهي، دار النهار، بيروت 1999.

(11) رسول محمّد رسول، المؤسّسة العربية، بيروت 2000.

(12) جان فرانسوا بايار، تر حليم طوسون.

(13) انظر في ذلك كتاب عز الدين المناصرة "الهويات والتعدّدية اللغوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2004. وفيه ينتهي إلى أنّ الاعتراف بالهوية الأصلية هو الأصل تتلوه آليات قانون الاختلاف مع الهويات الأخرى ص70.

هو الفرد، يُعتدّ به في ما يميزه ويختصّ به، وهو الكائن الذي يمتلك وعيا عميقا بذاته. وشخصيته، أي الأمارات الظاهرة من شخصه، هي التي تدلّ على هويته. وإذا ما كان "الكوجيتو" الديكارتي يُسند إلى "الأنا" قوة التعرّف على الذات حدسا، فإنّ الدرس يتّجه اليوم إلى طلب ما يحدّ الشخص والخواص الأساسية التي تعيّنه.

هل يمكن الاعتداد بالطبع؟

يمثّل الطبع مجموع الاستعدادات الدائمة التي بفضلها يقع التعرّف على الشخص من الخارج باعتباره كائنا فردا فرادةً غيرَ قابلة للتعويض، وهي هيئة في الوجود ذات أثر في علاقة الشخص بأشياء العالم. إلّا أنّ هذه الاستعدادات يمكن أن ترتدّ أيضا إلى معايير وقيم ونماذج يجد فيها الشخص، والمجموعة، ما يعرّفه بذاته. وهي كيفية في استبطان الذات الغيرية في صورة نماذج من الأنا الأعلى. وقد حاولت الدراسات الثقافية، في اعتراضها على منزلة الذات من الخطاب في الدراسات ذات الأصول النفسانية أوالماركسية أر المنتسبة إلى التفكيكيّة، أن تردّ الاعتبار إلى مفهوم الذات والثقافة والكتابة، وأن تعقد لها صلات حميمة بالمواقع الاجتماعية والسياسية في إطار نظرية في طبيعة" الأنا" وتمثلاتها اللغوية التي تجلو استعداداتها؛ إلّا أنّ هذه الاستعدادات هي مسالك إلى التعرّف، تمثّل مواقع ووظائف وليست من خواص الهوية، وليس ثمّة من هوية خارج الخواص الكلّية في ما يرى فرانسيس جاك[14]. إنّ "كلّية نوعيةً ما، لا يمكن أن تظلّ هي، هي، في مجاري تغييراتها، إلّا متى كانت هذه التغييرات هي المائزة لهذه الكلّية النوعية[15]". وهذا يعني أنّ عادات الفرد تحكي تاريخ طبعه فهي ليست من الشخص لأنّ الشخص ملازم تكويني

---

(14) No identity without entity, F Jacques, Différence et subjectivité, Aubier-Montaigne, Paris, 1982, p42.

(15) نفسه، ص44.

للهوية. ذلك شأن المروزيّ من بخلاء الجاحظ، في ما كان من دأبه كلّ جمعة. ومتى علمنا أنّ الشخص ليس معطى وإنّما هو نتاج حدوثِ تعرّفٍ، ذاتي الكينونة؛ نتاج ذاتي في صيرورة التعرّف التدريجي[16] تساءلنا مرّة أخرى في الخواص الأساسية التي تعيّن الشخص.

يرى "ستراسون" أنّ الجسد هو أوّل الخواص الأساسية التي تعيّن، ولذلك تأسّس القول في الغزل في المرأة منْ هي، أي الكلام في هويتها النصّانية في قصائد الأوائل، على وصف جسدها.

إنّ القول بأولية الجسد يعني زحزحة الأحداث الذهنية والتمثّلات الفكرية عن موقع المرجعية المهيمنة التي كانت تحتلّها في نظرية الذاتية المثالية. وهو يعني أيضا أنّ الشخص ليس وعيا صرفا يُضاف إليه جسد كما في ثنائية الروح والجسد؛ لكنّه يعني أيضا تسليم القياد في الشخص إلى مادته الفيزيائية. إنّ الشخص النصّاني الذي يعنينا، واقع تداولي لا وجود له خارج علاقاته، بل ليس ثمّة من شخص إلّا داخل شبكة من العلاقات، فهي ظرفه المكون فيه، وهي التي تحدّد تشكّل الصورة الثقافية لجسده. ويرى "فرانسيس جاك" أنّ هذا الظرف هو شبكة العلاقات اللغوية الحوارية[17].

هذا الاقتراح يعني التدرّج من المقاربة المرجعية المعرّفة إلى الانعكاس التلفّظي. فإذا ما كانت الهوية مكوّنة للشخص، وكانت الشخصية أو خواصها دالة عليها، فإنّ هذه الهوية تتحقّق شيئا فشيئا عبر التعرّف اللفظي. هذه العلاقات هي الغائب الأكبر في النظرية التقليدية.

هوية الكائنات إذن ليست كائنة في جواهر لها، سابقة للحدوث اللغوي، وإنّما هي ميزة تكتسبها في صيرورة الخطاب بما يلحقها من فواعل التفرّد؛ وهي صيغ قولية يقوم الكلام فيها على التسليم بأنّ ما يميز

---

(16) نفسه، ص42.

(17) نفسه، ص37.

الذات ويفردها، إنّما هو ما تتوسّل به، في تشكيل خطابها، من لغة مختلفة في الكلام باختلاف نمط الخطاب ومقاصده، إذ هي تُحدّ بالنظر إلى المفاهيم التي تعتمل فيه. وقد شاع تصنيفها إلى صفات معرّفة وأسماء أعلام ومعيّنات أي الظروف والضمائر[18]. تُعلن الصفات وحدة الموصوف ضمن النوع الذي ينتسب إليه. فهو لذلك مرتهن بعمق الانتساب إلى النوع والتميّز فيه. وليس اشتغاله، مرتبطا بحقل إفراد، وضعا نهائيا. فهو لذلك أكثر مرونة من فعل الإفراد الذي يكون للمعيّنات. أمّا المعيّنات فإنّها تسمح بالوقوف على الفردي وتعيينه إلّا أنّها لا تصرّح بوجه الفرادة. فهي عنصر مرجعي وليست من عناصر الدلالة. وذلك شأن الاسم العلم أيضا. فهو يفرد ما لا يتكرّر ولا يتجزّء، يعيّن ولا يصف. هو فعل إفراد أجوف لا دلالة له، وإن كان يؤكّد هوية مزعومة. وصفوة القول في هذا أن ليس ثمّة من تفرّد إلّا بالنظر إلى الخطاب، فهو ظرفه، والتشكل اللغوي الحادث هو الذي يجلوه.

مثل هذا التوجّه يعني الخروج من النظام المفهومي إلى المستوى الإجرائي في طينية اللغة. الهوية في صورتها المفهومية كائن مبتذل يكاد يعيد إنتاج نفسه إنتاج التماثل وإن كان "الهو" لا يكون "هو"، والماء لا يجري في النهر مرّتين. "فالفلسفة التقليدية تعتبر مبدأ الهوية المبدأ الأعلى الذي تتمّ به مراجعة كلّ التصوّرات وتتمّ به دراسة ما في الفكر وما في الواقع العيني[19]". وهي" تعني للحسّ المشترك أنّ كلّ شيء هو ذاته مكتف بذاته، له وضع في المكان وله استمرار في الزمان[20]"، وهي سمة أساسية للكينونة (...) [تبدو] اللغة من أهمّ مقوّماتها "من حيث إنّها الأداة المشتركة التي تجمع الناس على شعور واحد وفكر واحد وهدف

(18) الصفحة ذاتها وما بعدها. وانظر أيضا "جان كلود بارينت" المذكور في الهامش أعلاه.

(19) بسّام ادهم، فلسفة اللغة، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993، ص57.

(20) نفسه، ص60.

واحد[21]" أو هي "عبارة عن مركّب من العناصرالمرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاصّ للتفاعل الاجتماعي[22]... لكأنّنا نراوح في المكان الواحد. فهل يكون الإعراض عن المفهوم سبيلا إلى إدراك وجه الفرادة في ما هو مشترك مبتذل أم إنّ تمثّل المفهوم هو الذي يخصب تمثّل الأشياء ويجلوها؟ وبعد ألا يجوز القول إنّ الإعراض عن تدبّر المفاهيم لا يورث غير الخبط والشتات لا سيما أنّ مفهوم الهوية تلابسه مفاهيم مصاحبة عديدة مثل الشخص والأنا والذات والتفرّد... ملابسةً تدعو إلى فحصها. ولعلّ المفارقة تكمن في ما يرتدّ من المفهوم إلى الكلّي المشترك المقيّد بقيود العقل المنطقي، وما يرتدّ منه إلى الفرد. فإذا ما كان الانخراط في التقاليد أمارة هوية، أو كان ذلك في التوجّه في العصر أو "مشاكلة الوقت" بعبارة ابن رشيق في ما برّر به اختلاف **كيفيات** الوصف عند ابن المعتزّ عمّا عُهد في شعر امرئ القيس؛ فإنّ ما يرتدّ من المفهوم إلى الفرد تشوّهه القسمة، وليس ثمّة من فرديّ على الحقيقة إلّا ما تعلّق بالأنا.

تسمح اللغة لكلّ مستعمل أن يتشكّل ذاتا. هذا ما كان "بينفنيست" قد نبّه إليه ونحا نحوه دارسون عديدون. ولذلك حُدّت الذات بكونها تتمثّل في كفاءة المتكلّم على أن يتنزّل في خطابه ذاتا تتشكّل وتنمو في صيرورة الخطاب. وتكون هذه الذات "أنا" متكلّما أو مخاطبا أو غائبا، بحسب ضمير الإسناد. ولأنّها تمتلك قدرة التعرّف على الموقع الذي تحتلّه من عملية التواصل، فهي تمتلك القدرة على التعرّف الذاتي؛ بل إنّ الأنا لا تمتلك هذه القدرة إلّافي مسالك عملية التواصل[23]. وهذا يعني أنّ التواصل ليس مجرّد عقد صلة بين طرفين، وليست وظيفة اللغة مجرّد

---

(21) محمد حسين عبد العزيز، مدخل إلى اللغة، دار المكتب الجامعي للنشر والتوزيع، الكويت 1996، ص180.

(22) عز الدين المناصرة، الهويات والتعدّدية اللغوية ص7.

(23)

F. Jacques, p357.

التواصل، وإنّما هي تحدّد مواقع الأطراف من الخطاب، وهي مواقع غير نهائية، يكون أثرها "وضعا مشتركا للمعنى والمرجع وفعل تعرّف ثنائيّ"[24]؛ لأنّ الذات واقع **خلافيّ**، لا تُعدّ تجاربُها منسوبة إليها على الحقيقة، إلّا بالنظر إلى الآخر، قريني اللغوي، هذه وتلك بالنظر إلى الكون الخارجي للمراجع المشتركة.

ليس فكر الكينونة هو الذي وسم الفكر الحديث وإنّما هي فلسفة **الاختلاف** . فقد انخرط هذا المفهوم في كلّ أنشطة الإنسان، النظريّ منها والعمليّ، ومثّل العيارَ في اختبارها وحداثتها، وعُدّ الشرط فيها والشاهد عليها. والكائناتُ، في ضوئها لا تكون إلّا بما هي عليه من الاختلاف؛ يخترق منها المثلية، يقرّها إلّا أنّه لا ينصهر فيها، ويصدّعها حتّى تنفتح على نفسها كآخر. فهو الأثر الذي يجلو المعنى ويعبّر عن تنوّع الواحد، وهو السبيل إلى تأسيس الهوية على أساس من لقاء الآخر[25]. لذلك عُدّت أزمة المثالية العبارة الصريحة عن نهاية الميتافيزيقا في العصر الحديث. ولعلّ مردّ هذه الأزمة ما أثارته المثالية من نزاعات أيديولوجية يزعم فيها كلّ طرف، متعصّبا، أنّه يصدر عن أصل العلم وجوهر الإنسان. ويمكن القول إنّ أبرز ما صوّرت المثالية والميتافيزيقا من صور الإنسان وطبيعته الجوهرية، سمة الوحدة وتغلّبها على سمة التنوّع والتعدّد. وهي سمة ترتدّ إلى إرادة الهيمنة، وتفضي إلى تعطيل الحركة وحشرها في قمقم مؤسّسات الحضارة[26]. وأيّا كان التصوّر الذي تصوّر فيه مفهوم الوحدة، وكانت استجابته إلى دواعي التناسب الراجعة إلى أصل الخلقة؛ فإنّه يستجيب أصلا إلى سلطة العقل المنطقي، ودواعي تثبيت الهوية في أبنية تكرارية ونماذج متجانسة، كما هو الحال في تصوّر "لايبنيتز" لمفهوم "الموناد".

---

(24) نفسه، ص63.

(25) B. Koudhai, La différence, actes du colloque de Kairouan mars 2006, éd l'Harmattan, p103.

وقد أفدنا من أعمال هذه الندوة في مواضع أخرى غير محدّدة.

(26) Ibid,R Schérer,p140.

فإذا ما كان التجانس الظاهر للكون ينحلّ في تفرّعات عناصره الخلافية، وكان الكون، يحمل بذلك بالقوة مبدأ الاختلاف، فإنّ الوحدة هي هويته، لأنّ الذات المفردة على الحقيقة هي ما يستمرّ منها في ما يعرض لها من تغيير تقتضيه دواعي تفريع الواحد. والواحد هو ما تنتسب إليه الأشياء ولا ينتسب إلى أحد. إنّ هذا التصوّر لوحدة الهوية، وكان قد تبلور في "الكوجيتو" الديكارتي، وبدت فيه الذات متعاليةً، مكتفية بذاتها، هو تصوّر لم يعد بالإمكان التسليم به. ومن يقرأ الكتابات الروائية يدرك أنّ الشخوص الفاعلة المتحرّكة إنّما تتشكّل وتنمو في غمار التواصل وتعاور الأقوال والأفعال.

ا لخطاب محكوم إذن بسلطتي تلفّظ، ذلك هو قدره "فأنا أستشرف صوت الآخر في أدنى ما أنشئ"[27]، بل إنّ علاقتي بالآخر تسبق علاقتي بذاتي بحيث يُصرّف الأنا في الخطاب تصريفا علائقيا خلافيا. بذلك تتحقّق الذوات في فعل التواصل، والفردية فيه تحدث دائما بالنسبة إلى الآخر، صنفا أو نوعا، اختلافية في جوهرها. فما عليه الفرد في ذاته لا يمكن أن يُسند إليه إلّا باعتباره القفا لما هو مختلف عنه. إلّا أنّ هذا الاختلاف، في ما يذهب إليه "ريكور"، لا يكون مائزا لصاحبه إلّا متى كان مختلفا عن الاختلافات الأخرى التي تسم الآخرين. "فهو فرد في ذاته وفرد في ما يسمه من الاختلاف[28]"، اختلاف لا يتكرّر، مشروط بديمومة الإسناد. وهذا يعني أنّ الهوية يمكن أن تُحدّ بصفة أوّلية بأنّها **كيفية دائمة في التصرّف الفرد بالنسبة إلى الآخر**، وهذا يعني أيضا أنّ المفهوم ليس هو السبيل إلى الهوية وإنّما الكيفية هي مسلكها، وهي التي تحقّقها. وبدهي أنّ هذا التصوّر يخرج عمّا شاع في العصور الوسطى من اتّهام الفردية بالمروق ودعوة إلى "إفرادها" و"تحاميها" وإن تنوّعت وجوه التعلّل. وهو موقف أكّده "كانط" في ما تصوّر من سبل الارتقاء إلى مسالك الفضيلة؛ وهو أيضا

---

(27) F Jacques, p316.

(28) P Ricoeur, p142 et pages suivantes.

تصوّر يخرج عن المرجعية المعرّفة ويلتمس في الانعكاس التلفّظي وفي التداولية سبيلا إلى الجواب. وغير خفيّ أنّ التداولية بما اقترحت من ضروب تحليل التفاعل القولي، قّد يسّرت السبيل إلى استصفاء صورة الذات في الخطاب.

الهوية رهان الكتابة/الخطاب ولكن هوية من؟ هوية الملفوظ أم هوية المتلفّظ؟ ألا تتلاشى "الأنا" بمجرّد أن تُسند إلى الملفوظ مرجعيتان متعارضتا الاتّجاه، مرجعية تتّجه نحو المدلول ومرجعية تتّجه نحو الشيء الدال[29]. تُحِلُّ التداولية فعل التلفّظ في المركز من بحوثها باعتباره يعيِّن انعكاسيا فاعل التلفّظ، وهي تروم أن تبحث في شروط الإمكانات التي تكيّف الاستعمال الفعلي للغة. فماذا يمكنها أن تقدّم لمبحث الذات وماذا يمكن أن تقدّم نظرية التواصل إذ تقيم الذات وسط تفاعل قوليّ؟

يجوز القول إنّ التصوّر الذي أخذه مفهوم السياق يسمح بمتابعة هذه المسألة، ويجد هذا المفهوم في الفكر القديم ما يشي بالتنبّه إلى منطلقاته. فقد أكّد القدامى ضرورة مراعاة المقام؛ إن في مستوى الإفهام والتأثير، أو في في مستوى فهم المقاصد والانفعال. وقد تردّدت لهم مواقف في تأثّر الملفوظ بمواضعات الجنس؛ إلّا أنّها لا تعدو أن تكون آراء متفرّقة، لم يُكتب لها أن تتبلور في تصوّر نظري على ما هي عليه في العصر الحديث، ولا سيما في أعمال "باختين" وما يسّر به السبيل إلى الحديث عن هوية في الخطاب، تنتج ذاتها إنتاج التفاوض والحوار. وإذا ما كان "فوكو" قد جرّد الخطاب من الانتساب إلى ذات فاعلة محدّدة المعالم، وردّه إلى حقل من المواضع التي تتيح لذاتية الخطاب أن تعبّر عن نفسها؛ فإنّ الذي استقرّ في الدرس اليوم أنّ الخطاب نتاج ظرفِه ونتاج فاعله، يتعاور الطرفان إنتاجه.

كلّ ملفوظ، في ما يرى "باختين"، منتسب إلى المشترك وإن بدا

(29) نفسه، ص64.

فريدا. فيه تجري ما يجري في ملفوظات أخرى من أحداث مشتركة جامعة تضمن وحدة اللغة والثقافة. وهذا يعني أنّه يتنزّل في ظرف يحدّد شروط الدلالة فيه؛ إن في سجلّ الموضوعات أو الاختيارات اللغوية. هذا الظرف سابق للفعل القولي، وإن كان يتأثّر به ويُسمّى سياقا. و"كلّ خطاب مظروف بالسياق يتكيّف به، وإن كان يكيّفه بدوره[30]". ليس المتلفّظ الفرد وحده إذن هو الذي يحدّد دلالة الكلمة ويلبس المقاصد لبوسَها من اللفظ؛ وإنّما هو في ذلك **يتعاون** مع الآخر، قرينه العمراني، ويحمّل عباراته قيما مشتركة: خطابه فعل ذات متوجّهة إلى الآخر في ظرف ما، محمّل بعلاقة "بين-ذاتية"، والدلالة فيه نتاج تفاعل قولي أو نتاج حواري بمعنى المفاوضة، ولكلّ ضرب من التفاعل طقوسه الاجتماعية[31]. لذلك شاع التردّد في حدّ السياق بين حصره في دائرة اللغة ومكوّنات الخطاب وبين توسعته إلى الملابسات الخارجية التي تكتنف فعل التخاطب. فهو كالظرف المكون فيه، لسانيٌ ومقاميٌ. ولكلٍّ صنف مميّزاته وطرق تشكّله وفواعله الضاغطة[32]. فهو الشرط في التواصل بل إنّ عزل الكلمة عن سياقها يفضي إلى بترها لأنّ الكلمة، في ما يقول "باختين"، "نتاج التبادل الحيّ للقوى الاجتماعية"[33].

---

(30) P Charaudoux-D Maingueneau, dictionnaire d'analyse du discours, éd du seuil p134 (contexte).

(31) Kerbrat-Orecchionni, théorie des faces et analyse conversationnelle, éd de minuit, 1989, p171.

(32) السياق غير اللساني ضربان: ضيّق وواسع. يتمثّل السياق الواسع الممتدّ في الإطار المكاني والزماني وفي الحال الاجتماعي المحلّي وفي نوعية النشاط أي نمط العقد التواصلي. ويتمثّل السياق الضيّق المباشر في جملة الأحوال الاجتماعية والمادية التي تكتنف الفعل القولي. لذلك فإنّ السياق ينهض بوظيفة هامة في إنتاج الخطاب وتأويله. واستثمارُه يوفّر الجهد التواصلي إنتاجا وتقبّلا وإن كان لا يضمن فيهما نجاح الأداء والفهم لما قد يشوب هذا وذاك من خطإ في التقدير أو قصور في كفاءة التقبّل. ولذلك أيضا فإنّ السياق ليس ثابتا وإنّما هو متحوّل في مسالك التفاعل القولي، صدى منه، يُبنى بناء يكشف عن تجربة المتلفّظ ولكنّه يكشف أيضا سمت القوم وأعرافهم في المعرفة والتعرّف، لا يُفهم الخطاب إلّا في ضوئها والاحتكام عند التردّد إليها.

(33) M Bakhtine, le marxisme et la philosophie du langage, éd de minuit1977, p67.

هوية الذات المنشئة إذن هوية مظروفة، مسكونة بالآخر. تلك خاصة أساسية فيها. فما خصائصها الأخرى التي تجتمع في حدّها؟ خصائص وجدانية نفسانية أم وظيفة اجتماعية أم ذات فنّية؟ من المؤلّف على الحقيقة؟ عرض "فوكو"، في معرض تحفّظه على الشكلانية، فكرة تعدّد الذوات في الخطاب الواحد، وهي مواضع تتنزّل في حيّزها ذوات مختلفة، فاعلة في الخطاب من الخارج؛ إلّا أنّه في نهاية الأمر استعاض عن مبدأ الفاعل الأصلي المثالي بمبدأ الوظيفة الخطابية، وهي وظيفة لا تفصح عن تاريخية الخطاب، وإن أظهرت تاريخية المواقع.

واقترح "ريكور" التوسّل بالنظرية السردية. أفليس تاريخ الذوات، في ما يزعم، أوضح عندما يُصاغ وفقا لنماذج سردية تتقصّى هويتها في خضمّ حياة برمّتها، فتتشكّل هوية الشخص في مسالك الحبكة القصصية؟ بديهي أنّ الشخص، في هذه المقاربة، يُفهم على أنّه شخصية قصصية تنخرط في هويتها الدينامية لتاريخها المسرود. وهذا يعني أنّ فعل الحكي يبني هوية الشخصية التي يمكن تسميتها هوية سردية، في ما هو يبني التاريخ المسرود؛ فهوية التاريخ هي التي تصنع هوية الشخصية[34].

هذه المقاربة، في ما نفهم، ترتدّ إلى المقاربة المرجعية إذ تقيم المقولات السردية محلّ الخواص المائزة المعيّنة للشخص، وهذا واضح في فصول الكتاب وإن كان صاحبه يعلن فيه مشروع التوليف بين المقاربة المرجعية والمقاربة التلفّظية الانعكاسية.

إنّ تصوّر الذاتية، هويةً مائزة للفنّ، أمرٌ وعر. فهي ليست الذات الفلسفية، وهي غير الأنا النفساني: هذه متعالية انعكاسية، وتلك متعالية تلغي التاريخية. أمّا النظرية العامة في الفنّ، فهي منصرفة عن الخصائص المائزة لكلّ ذات وصيرورة تشكّلها في غمار تجربتها الفنّية. لذلك سنبقى في حدود التجربة اللغوية.

---

(34) Ricoeur, soi-même... ,p175.

الذات في التجربة اللغوية حرّة، وليس الخطاب مجرّد تعبير عنها وإنّما هو ظرف حدوثها. وليس التصريح بالأنا شرطا لازما لإعلانها، أو عدمُه شاهدا على انحسارها؛ فلا يعدو الأمر في هذا أن يكون تنوّعا في كيفية تشكّلها وفي الصيغ الدالة عليها. فالقوة القولية هي التي تكسب الأقوال وظائف خاصة، وتدقّق شروط اشتغالها. ولكن أين تكمن هذه القوة القولية؟ هل في الملفوظ أم في صاحبه؟[35]

يزعم "ريكاناتي" أنّ فعل التلفّظ ينعكس في الملفوظ، وهذا يعني أنّ فعل التلفّظ أشبه بانعكاس لا ذات له. ولا يخفى أنّ هذا المذهب في القول يرتدّ إلى إنشائيات سالفة مثل إنشائية البنيويين أو إنشائية "هيدغر"، باعتبار الكلمات معبد الكينونة. ولذلك ذهب "جرانجي" إلى أنّ القوى القولية قابلة للتصنيف في معزل عن صاحب القول، أي أنّها ليست صورة من هويته، إنْ الباطنة أو الواعية. وسواء كان الأنا في الملفوظ كائنا مسافرا، وكان محلّه منه مؤهّلا لأن يحلّ فيه كلّ كائن عارض، فهو ذو طابع استبدالي تناوبي على ما نتبيّنه في مفهوم "المناوب"؛ أو كان كائنا بعينه لا يمكن تعويضه، فهو ملابس لتربة ملفوظهِ، راسٍ في أعماقها، وذلك هو مفهوم الإرساء عنده. وهو في هذه الصورة وتلك لا يحيل على ذاته ولا يحدّد معاني الأشياء وقيمها.

إنّ نظرية التلفّظ، في ما نختار من توجّهاتها، وفي ما كان "بينفنيست" قد نبّه إليه، تزعم أنّ الملفوظات لا تحيل بذاتها وإنّما المتلفّظون هم الذين يتوسّلون بما في الملفوظات من إمكانات الدلالة والإحالة لتبادل التجارب والتواضع على معاني الأشياء وقيمها. وهذا يعني أنّ مقامات التخاطب لا تكتسب قيمة الحدث إلّا متى ظهر مؤلّفو التلفّظ في مسالك الخطاب بتجاربهم ورؤاهم ظهورا لا يمكن معه استبدالهم بغيرهم[36].

---

(35) نفسه، ص63.

(36) Ricoeur, soi-même... , p64.

إنّ عدم الاستبدال يعني ملازمة الملفوظ هوية المتلفّظ تدوينا وأداءً صوتيا ملازمةً تحيل على الأنا في كلّ ما ينقل الملفوظ. وكلّ فعل تلفّظ يستتبع بناء صورة الذات أيّا كان القصد. ولا يعني البحث في هوية المتلفّظ متابعته في ما يعلن عن ذاته وإنّما الشأن في تدبّر ما يختار من صيغ قولية تجلو ذاته وتوفّر المعطيات المسلمة إليها[37]. وبدهي أنّ هذه الذات فردة واحدة، وإن كانت تتأثّر بجنس الخطاب، دائمة الحال ديمومة لا تعني التحجّر والسلبية في التفاعل. فهي عرضة لتغييرات لا تقوّض منها المثلية. ذلك هو قطب رحى الهوية في الخطاب[38]. ولعلّ الذاكرة هي ما يضمن الديمومة في ما يرى "فرانسيس جاك"، فكأنّ الهوية تتعطّل من الأنا ساعة تتعطّل الذاكرة[39]. الذاكرة هي ديار الهوية وزمانها؛ طالما كانت الهوية واقعا تداوليا. على هذا النحو نفهم المطلع الطللي في قصائد الأوائل، مطلع تعرّف وتقصّ للهوية، ظرفه ذاكرة تنتظم شتات الأمكنة وتولّف كلّ الأزمنة. ولذلك فإنّنا نتحفّظ إزاء ما صرّح به "ريكور" في مسألتي "الآن" و"هنا". فإذا ما كان "الآن" المؤرّخ في الزمان و"هنا" المحدود في المكان هو الذي يكسب التعيين قيمة، فإنّ هذا التعيين مدني، أمّا الذاكرة فمعيّن تلفّظي في نسيج المشترك الثقافي. وهي ضربان في ما نرى، كبرى وصغرى. نعني بالكبرى ما يلتئم من الخارج شظايا الأنا، أمّا الذاكرة الصغرى فهي ما يلتئمها من الداخل. هذه عدسة الوجود الداخلي وتلك عدسة الوجود الخارجي. والخطاب، إنشائيا كان أو مفهوميا، كلاهما يجد في اللغة مجالا تتبلور فيه العدسة التي تعكس صورة العالم. وإذا ما كان مسلك هذا هو غير مسلك ذاك فإنّ الأمر يظهر أنّ الاختلاف يلازم هوية اللغة ذاتها.

في الخطاب المفهومي يتدبّر الفيلسوف المدلول؛ أمّا الشاعر فيتدبّر

---

(37) Ducrot, Le dire et le dit, 1984, p193.

(38) Ricoeur, soi-même... , p143.

(39) F Jacques, Différence... , p41.

اللغة في مستوى الدال. إلّا أنّ هذا وذاك طلبُ توازٍ وتوازن وبحثٌ دؤوب في التماثل، واستعادةِ الهوية المتشظّية. يطلب الفيلسوفُ المفهومَ الناظم الذي يستقطب من المفاهيم المصاحبة ما هو صدى له وإن اختلف عنه، أمّا الشاعر فإنّه إذ يسقط محور الاختيار على محور التركيب، فإنّه ينشئ خطابا يكرّر جزئيا أو كلّيا الصورة ذاتها في ما نقل جاكبصون عن "هوبكينز"، خطابه خطاب المرايا يجسّم في ماديته الصوتية تنوّع الواحد ووحدة المتنوّع، عدسة مفرّقة وجامعة في آن، يردّد صدى محنة الوجود ويعلن تطلّعه إلى استرداد وحدته الضائعة.

هوية الخطاب إذن أنّه ذاتي التكرار، ذاتي الذاكرة، ينتسب في ما يروم التفرّد ويتفرّد في ما ينتسب. وإذا ما كانت الشحنة النفسانية فيه غير هيّنة فإنّ النقلة، في تدبّره، من الصيغ الأسلوبية إلى الكيفية، يجلو الهوية في تاريخيتها[40]. صحيح أنّ الأسلوب وصيغه الكلّية تعلن الوحدة، وهي وحدة تكرارية؛ إلّا أنّها لا ترقى إلى الخاصة المائزة بل هي لا تعدو أن تمثّل الصورة الشكلانية للهوية، مجرّدة من تاريخيتها. أمّا الكيفية[41]، ففضلا عن تجاوزها الهوية الشخصية، فهي عصية على الاستنساخ، أشبه ما تكون بالتشبيه العقيم عند القدماء، ليست ناسخة ولا منسوخة وإن انتسبت. ولذلك فإنّ الأعمال الفنّية، ونعني بها الكيفية، ليست بنات أفكار مؤلّفيها، **وليس الأسلوب هو الرجل** كما شاع زمنا، وإنّما المؤلّف هو نتاج أعماله، تتشكّل هويته في كيفياتها، ولذلك كان الرسّام "بول كلي" يقول: أنا هو أسلوبي. وهو نتاج غير انعكاسي لأنّه نتاج تاريخاني.

إنّ القول بأنّ هوية الأنا الفنّي هي الأسلوب، بمعنى الكيفية لا الصيغة، يعني أنّ الهوية كائنة في المميّزات الخاصة التي يتفرّد بها العمل الفنّي؛ واختصاصه كائن في اشتغال الفنّ وحدوث تذييته تذيّتا تُلغى به

---

(40) G Dessons, L'art et la manière, p217.

(41) نفسه، وقد جعلنا هذا المرجع أداتنا الأساسية في مسألة **الكيفية**.

المقابلة بين المرجع الداخلي والمرجع الخارجي. ولمّا كان الرهان فيه تأسيس الهوية على التاريخية باعتبارها دينامية القيمة المضافة، فإنّ ميزة العمل الفنّي تكمن في كفاءته على ابتداع صيغ خاصة بالتواصل العابر للذوات[42]. إنّ الفنّ هو ذلك المجال الذي يُبدع فعل عبور يؤسّس الهوية على مفاوضة الغيرية، أو يكتشف هوية الذات من خلال الآخر[43]. فما هو معدود من أخصّ ما يختصّ به الفرد، يبدو، عند التحقيق، ما تتعرّف فيه وبه، فرديات أخرى على ذواتها. فهو من الذات المفردة ومن الذوات الأخرى في آن[44]. كأنّما الذات تعبر الذوات الأخرى في فعلها، وتستلّ منها ما به تكون وإن أبقت على رسوم باهتة لها. قال الشاعر في رمزية الحدس:

ما زلتُ أستلّ روح الدنّ في لطف
وأستقي دمه من جوف مجروح
حتّى انثنيتُ ولي روحان في جسدي
والدنّ منطرح، جسما بلا روح

ما الذي عُدّ عند القدماء مسوّغا لاستحقاق البيت المسروق؟ أ ليس التلطّف في فعله، وإن مثّل قيمة فنّية مضافة، هو كيفيةٌ في استلاب هوية أولى لتحقيق هوية ثانية تتشكّل في صيرورة الخطاب؟ الهوية الأولى متمثّلة في الآخر والهوية الثانية، الناشئة، أو هوية الهوية، هي ما يتشكّل في الكيفية الفنّية.

ليست الغيرية الفنّية إذن استتباعا للآخر وإنّما هي الشرط في التفرّد[45]. هذا التذييت العابر حدثان كلّي، متعدّد، الهوية طلبته أكثر من

(42) نفسه، ص195.
(43) نفسه، ص140.
(44) نفسه، ص171.
(45) نفسه، ص192.

كونه تواصل انصهار وحلول. مثل هذا الشطط شاع في بعض الدراسات؛ إذ اشترطت في تقصّي الذات، وطلب السبيل إليه، انصرافها عن كينونتها، وصرفها في الآخر صرفا تنصهر له الهوية فيه. إنّ الآخر بهذا الاعتبار، هو طلبة النشاط الإبداعي. وقيمه الجمالية، المعلنة والمتصوّرة، هي القوة التي تنتظم الأشكال الجمالية.

إنّ فعل الكيفية، في ما نفهم، فعل تحقيق لا انصهار، فعل غيري، فيه يتعاور الفرديُ والاجتماعيُ، في مسالك الغيرية، فعلَ التعرّف والتحقيق الذاتي. بذلك يكون الفعل الفنّي حيّا ذا معنى[46]. ولذلك فإنّ الكيفية لا تعرض مادة أو موضوعا، وإنّما تجلو ممارسة للعالم وسياسة للوجود، بل إنّ المادة القولية، طينيّة اللغة، والمادة التشكيلية ذاتها، إنّما تعُرض باعتبارها مشكّلة لهوية. هذه الكيفية ليست عشوائية وإنّما هي منتظمة، تحكمها قواعد هي من الحدثان الداخلي الذي ينتظم العمل الفنّي، وليست قوانين مسلّطة عليه من الخارج، إذ هي تجلو، في كيفية اشتغالها، رؤية مجتمع ورؤية عصر، وتفتح لهذه الرؤية سبل التحقّق. ذلك ما يظهر في عبارة جرير إذ سئل في شعر عمر بن ربيعة فقال: "هذا الذي كنّا ندورعليه"[47]. إنّ معنى التعرّف على الشيء في قوله "هذا الذي... " يمثّل لحظة الوعي بالهوية الجماعية في حدثان الهوية الفردية، وحالَ عبور"بين-ذاتي" في تشكّل الهوية الفردية؛ وهو حال من التعرّف يدعو إلى الانصراف عن ذلك التصور الذي يضع الهوية الذاتية والهوية الجماعية موضع التقابل الإقصائي ويدعو إلى مراجعة أسئلة الفنّ في ضوء الكيفية. ليست المحاكاة هي هاجس الفنّ وإنّما هي الرهان في ابتداع، ما يكون به الأصل كآخر، مشابها لصفته؛ إذ هي التي تحقّق حقيقته حتّى لكأنّ الأصل يتطلّع إلى صورته[48].

---

(46) نفسه، ص55.

(47) الأغاني، ج1، ص111، الهيئة المصرية للكتاب، 1993.

(48) Dessons, l'art et la manière, p60.

إنّ هاجس المحاكاة والمطابقة توجّهٌ له تقاليده وسَمته، وهو سمتٌ ثقافي، يفد على النفس من الخارج، وإن استبطنه الأنا؛ أمّا التوجّه الذي نحن بصدده فداخلي، يرتدّ إلى كيفيات الإدراك، وكيفيات التعبير عن المُدرك. وإذا ما كنّا لا نملك ما يُحدّد مسالك الإدراك، فإنّ تدبّر كيفيات الوصف والتعبير ممكن. يزعم هذا المنهج أنّ هوية الموصوف وقيمه ليست في ما هي عليه قبل الخطاب، وإنّما هي في كيفية التعريف والتعيين. ولذلك سُمّي الشعراء شعراء، أي لما يتحلّون به من كفاءة في إقامة هوية الأشياء على أساس من أسباب تجلّيها. وهذا يعني أنّ التشابه قيمة نوعية ناشئة في صيرورة الخطاب، وليست علاقة سرمدية كامنة سابقة لفعل التلفّظ، يجلوها الشعراء؛ إذ يكتشفون منها ما خفي على غيرهم. ولذلك فإنّنا نعتبر تخطئة الشعراء في ما عقدوا من الصور، وجها من وجوه مصادرة حدوث الهوية في الخطاب. أفليس وصف الآخر تساؤلا في هويته، وتنقيبا عمّا يكون منها فعلا مؤسّسا لها؟ وصف الشعراء من المرأة الشعر والعين والخدّ والثغر والأسنان... هذه الصفات لا تملك سلطة الهوية؛ إلّا أنّها، في ما تتجاوز الجسد وتأتلف شتات الأشياء المستقدمة في فضاء الوصف، تؤسّس هوية سياقية. لذلك تمتلك الواصفَ حيرةٌ وهو يعلم أنّ الوصف بحث في الهوية وصيرورة هوية.

عذبة أنت كالطفولة

إنّ تعدّد الصفات اللاحقة لا يقيّد الموصوف ولا يدقّق صورته وإنّما هو أثر من آثار أزمة البحث في الذات. لا يكاد الواصف يجلو من الموصوف صفة حتّى يُسدل ميزة ثانية تعقبها؛ يكاد بها الثاني يمحو الأوّل. ليس الوصف قافلة من الصفات متفرّعة من أوّل عبارة مصوّرة تفريعية، وإنّما هو متاهة البحث في الهوية والإخبار عن "الأنتِ"من هي:

أيّ شيء تراك؟ هل أنت فينوس... أو ملاك الفردوس؟

(أنت قدسي ومعبدي وجمالي) = (أنت/ أنا)

صورة من تقصّي الهوية في الغيرية. فإذا ما كانت الحقيقة تُحدّ حدود

الغيرية بالنسبة إلى الوعي الذي يكون لي بذاتي، فهذا يعني أنّ ذاتي لا يمكن أن تكون مجالا للحقيقة، إلّا في حدود ما يكون به الآخر غير أنا. تلك هي صور الأنا العاشق في غزل جميل، ولذلك تردّدت التسمية بين جميل بن معمر وجميل بثينة، ولذلك نُعت الأنا منه بكونه نموذجيا حينا، أو هو "تعبير خاص عن وعي بجماعة خاصة" حينا آخر[49]؛ لأنّ علاقات التشابه ليست كائنة في الأشياء خارج الخطاب؛ وإنّما هي وجه حدوث الهوية في تشكّل الكيفية. وإنّما حدث ذلك بسبب من عمق انتساب الكيفية، ذاتية وجماعية في آن، كيفية خاصة مائزة للذات، عميقة الانغراس في تربة الجماعة، وإن تفرّدت

يا قلب كم فيك من كون قد اتّقدت

فيه الشموس وعاشت فوقه الأمم

لذلك كانت هذه الذاتية ذاتية عابرة مسافرة.

ليس الفنّ في عقد علاقات خفية، أو إدراك هوية سابقة للفعل القولي، وإنّما هو أن تكون في مغامرتك اللغوية، وأنت تتقصّى صورة غيرك، أقرب إلى هويتك ممّا تراها في مرآة نفسك. لذلك كان امرؤ القيس أو عمر بن أبي ربيعة لا يكاد يشرع في وصف المرأة، حتّى يجد في صورتها مسلكا إلى ذاته، مستأنفا ما كان قد شرع فيه؛ ولذلك أيضا ذهب "جادامير" إلى أنّ التعيين التشبيهي حامل لكيفيةٍ، تشبه فيه النسخةُ الأصلَ كأنّه آخر، وهي بسبب من هذه المشابهة الناقصة ترتدّ من الصورة إلى الأصل[50]. ولذلك قلنا إنّ الأصل يتشوّف إلى صورته باعتبار كيفيتها سبيلا إلى تحقّق حقيقته.

كيف يشبه الأصل صورتَه فيكون العارض محقّقا للدائم والصورةُ في كلّ حل مفردةٌ خاصة؟ وكيف يكون ما أسمينا بمتاهة البحث في الهوية تنويعات في ترقّي الأصل إلى صوَره عبر كيفيات التجلّي؟

---

(49) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل وغزل السوسيولوجيا، ص181.

(50) Gadamer, vérite et methode, éd du seuil, 1976, p200.

التحوّلات الشعرية في أغاني الحياة
الوحدات التعبيرية الموقّعة

الإيقاع مكوّن جوهري في الشعر، يفصح عن خصائص تجربة الشاعر ويوجّه إلى معالم الفرادة فيها.

وقد احتفل الدرس النقدي بمظاهر الإيقاع في شعر الشابي. وقد رأينا أن نوجّه النظر إلى إجراء في فنّه يتمثّل في ما ينعقد من تناسب، بين الوحدة العروضية (التفعيلة)، والوحدة التعبيرية. سنحاول أن ندرس خصائص التحوّل في هذا الضرب من الإنشاء، وأن نتبيّن ما إذا كان الشابي قد أحدث به ضربا جديدا من الإيقاع.

التفعيلة وحدة عروضية وزنية قياسية في الشعر العربي، سابقة لفعل الإنشاء، تمثّل الضغوطات الخارجية التي تقيّد حركة الذات في توزيع الكلام. وهي لا تناسب في أصل وضعها الصيغ اللغوية التي تجري في البحر، ولا تقايس الواحدة منها في مداها الزمني.

أمّا الوحدة التعبيرية، فهي في ما نقصد، وحدة لغوية يقايس مداها الزمني مقاطع التفعيلة من البحر المتخيّر، تكون لفظا مفردا او مركّبا، تُقتطع من سلسلة الكلام في ضوء تقطيع تفعيلاته العروضية. وهي وحدة اختيارية، يغترفها المستعمل من الرصيد المشترك ولا يتقيّد في استعمالها إلّا بأحكام النظم، لذلك قلّما تناسب في البيت من الشعر، حدودُ الوحدة العروضية حدودَ الوحدة التعبيرية وإن تقايست سلسلتا النظامين في المدى الزمني، لأنّ البحر هو الذي يرسم حدودهما. ومتى اتفق النظامان جزئيا أو

كلّيا، ورسمت التفعيلة حدود الوحدة التعبيرية، جاز الحديث عن وحدة تعبيرية موقّعة. وقد شاع هذا الإجراء بين الأوائل من الشعراء[1]، إلّا أنّه لم يطّرد، في ما نظنّ، اطّرادا لافتا إلّا عند البحتري. وقد لفتنا هذا الإجراء عند الشابي للأسباب الآتية:

- هو إجراء مطّرد في "أغاني الحياة"، تكاد لا تخلو منه قصيدة، وقد بدا مهيمنا في أكثر من عشرين قصيدة.
- هو إجراء يمتدّ في الزمن من جويلية1925 إلى أوت1934.
- هو إجراء يردّد صدى نحو في الإيقاع، يحكم الذات بقيود سابقة لفعل الإنشاء.

فكيف ستأتلف الوحدة اللغوية إلى الوحدة الوزنية لدى شاعر عُرف بتنزيل الذات منزلة القوة التي تحرّك القول الشعري وتطلق فعل الإنشاء من عقاله.

تحقّق هذا الإجراء عند القدماء في مختلف بحور الشعر، إلّا أنّه جرى في "أغاني الحياة" أكثر ما جرى، في تفعيلات المتقارب ثمّ الخفيف، ثمّ الكامل.

قال في بقايا خريف (من المتقارب):

وقـفـتُ/ وحـولـي/ غـديـر/ مـوات/
تـمـادت/ بـه غـفـوات الـكـهـوف

وقال في "صلوات في هيكل الحب" (من الخفيف):

يـالـهـا/ مـن وداعـة/ وجـمـال وشـبـاب / مـنـعّـم / أمـلـود

---

(1) قال المرقّش الأكبر (من الوافر)، في المفضّلية 46:

سرى لـيـلا/ خـيـال مـن/ سـلـيـمى/ فـأرّقـنـي/ وأصـحـابـي/ هـجـود/

وقال مسلم بن الوليد (من البسيط)، الديوان ت سامي الدهان، ص9.

كـأنّـه/ أجـل/ يـسـعـى إلـى/ أمـل موف على/ مهج/ في يوم ذي/ رهج/

وقال في "جدول الحبّ" (من الكامل):

هو جدول/ قد فجّرت/ ينبوعه/ في مهجتي

أجفان فاتنة أرتنيها الحياة لشقوتي

جرت هذه الوحدات التعبيرية في حيّز الوحدات العروضية التي تقايسها من كلّ بحر، ومثّل مداها الظرف الذي تجري فيه الوحدة التعبيرية، يشملها ويرسم حدودها. فبين الوحدة العروضية والوحدة التعبيرية تناسب وتطابق في المدى الزمني، وسنسمّي هذه الوحدات وحدات تعبيرية موقّعة، وهي وحدات مختلفة في صياغتها اللغوية (اسم، فعل، مركّب جزئين مركّب إسنادي...). إلّا أنّنا لاحظنا، أنّ الوحدات العروضية، كثيرا ما اقترنت في "أغاني الحياة"، بوحدات لغوية تقايس زنتها وتناسب حدودها، فانتشرت بذلك في قصائد الخفيف الأفعال المزيدة أو الثلاثية مسبوقة بحرف[2]، وانتشرت في قصائد المتقارب الصفة المشبّهة[3]، وفي قصائد الكامل اسم الفاعل واسم المفعول[4]. وإذا ما كان اسم المفعول أو اسم الفاعل أو الصفة المشبّهة به "تتمّة للموصوف وزيادة في بيانه"[5]، ومناسبة لمقصد الشاعر من التوسّع والإطناب، فإنّها، إذ تجري في "أغاني الحياة" وحدات تعبيرية موقّعة، تنزّل الأبنية اللغوية منزلة الأبنية الإنشادية، وتنشر على الصورة الإيقاعية الواحدة ظلال التنوّع في الدلالات المصاحبة، وقد تستأثر البنية النحوية الواحدة بجهد الشاعر فيصرّفها عودا على بدء ويخصّها

---

(2) ذلك أنّ هذه الصيغ اللغوية تناسب زنة (فاعلاتن) .

(3) يمكن النظر على سبيل المثال في قصيدتي "المساء الحزين" و"بقايا خريف"، وهما من المتقارب. وقد جرت في تفعيلته وحدات لغوية تقايسها على زن"فعيل" و"فعول" من قبيل [حزين- ضريح- شفيف- بهيج- رهيب- أو عصوف- لعوب- فروح- طروب- هلوع- جزوع].

(4) يمكن النظر أيضا في قصيدة "الغاب"، وهي من الكامل وقد جرى فيها اسم الفاعل واسم المفعول وحدات تعبيرية موقّعة من قبيل:

[متدفّع- متخاذل- مترنّم- متجدّد- أو مسحورة- مجهولة...]، وجميعها على زنة "متفاعلن" سالمة أو مضمرة.

(5) شرح المفصّل، ج3، ص58.

دون غيرها بهذا الضرب من التوقيع:

أنت حقل/ مجدب قد هزأت منه الرعاة

أنت ليل/ معتم تندب فيه الباكيات

أنت كهف/ مظلم تأوي إليه البائسات

أنت صرح/ شاده الحبّ على نهر الحياة

أنت قبر/ فيه من أيّاميَ الأولى رفات

أنت عود/ مزّقت أوتاره كفّ الحياة

أنت لحن/ ساحر يخبط في التيه الموات[6].

فقد قايس المبتدأ والنواة الإسنادية في الخبر من مطلع كلّ بيت زنة (فاعلاتن) فاكتسب الخطاب بذلك صورة التنويع المتفرّع عن أصل واحد، وأُجري توازي التراكيب مجرى الإنشاد بأثر من الوحدات التعبيرية الموقّعة في مطلعها. وكذلك الشأن في "قلب الشاعر"، وقد تعاقب فيها المركّب بالعطف يردّد صورة الواحد وقد قايس (فاعلاتن)مخبونة[7]. يكاد هذا التماثل يؤهّل السامع إلى أن يتوقّع الإنشاء قبل اكتماله، إذ هو يستند، فضلا عن المقياس العروضي، إلى مقياسي التشاكل الصرفي والتجانس الدلالي، وإن كان هذا التماثل لا يعطّل تنوّع الاختيارات في نظام الديوان. فهو عامل وحدة لتحقّقه في صور مطّردة. هذه الوحدة ليست بالوحدة الثابتة أو المتحجّرة وإنّما هي نامية، متحوّلة من نصّ إلى آخر؛ بل هي كثيرا ما تنزع في النصّ الواحد، إلى تنويع الصيغة اللغوية للوحدة التعبيرية الموقّعة، فتنزّل في إطار القيس العروضي الواحد، صنوف من المكوّنات اللغوية، ويمكن أن نمثّل بذلك بمطالع الأدوار في "مأتم الحبّ". فقد تنوّعت

(6) إلى قلبي التائه، أفريل 1929.

(7) يبلغ هذا التقايس ذروته في البيت الرابع: //وضياء/ وظلال/ ودجى/ /وفصول/ وغيوم/ ونشيد//.

مكوّناتها اللغوية واختلف وإن اتّفقت في مقايسة (فاعلاتن). ويمكن القول إجمالا إنّ هذا الإجراء قد أكسب اختيارات الشاعر اللغوية أثرا إيقاعيا بعيدا إذ أجراها في مضايق الأقيسة الوزنية.

تفنّن الشاعر القديم في تخيّر منازل الوحدات التعبيرية الموقّعة من البيت، والتمس منها ما يكثّف الإجراء الإيقاعي فيه، لذلك جرت في شعره أكثر ما جرت في مجال الأضرب والأعاريض، تنبئ بتوقيع القافية أو تعزّزه إذ تردّد صداه[8]. أمّا في "أغاني الحياة" فقد مثّلت مطالع الأبيات مجالها المتميّز. فكأنّما هي المفتاح الإنشادي الذي يرسم نظام التوقيع في البيت. فهي كاللازمة النغمية ترافق المطلع من كلّ بيت وتقفو الواحدة منها صاحبتها، حتّى لكأنّما وحدة القول الأولى في البيت وحدة إنشاد[9].

وقد بدا لنا أنّ هذا الائتلاف بين الوحدة اللغوية والوحدة العروضية يتحقّق تدريجيا في التشكيل الزماني للنصّ، إذ كثيرا ما يجري النظامان متنافرين في فاتحة النصّ، وكأنّما التوقيع اللغوي صورة الذات، يعترض على النظام العروضي، صورة القيود السابقة لفعل التلفّظ، فهما بين مدّ وجزر، يتنافسان نسيج الإيقاع حينا، وحينا آخر يتعاورانه، ثمّ لا يلبث أن يحلّ الانسجام محلّ التنافر، ويبلغ ذروته في البيت الأخير من القصيدة.

قال (من المتقارب) في "أراك" :

وليـل/ يفرّ/ وفجـر/ يكرّ وغيـم/ يوشّي/ رداء السحر

وقال (من الخفيف) في "صلوات في هيكل الحبّ" :

---

(8) أحمدحيزم، فنّ الشعر ورهان اللغة، 2012، ط2، ص117 وما بعدها (وظائف الوحدات التعبيرية الموقّعة).

(9) يمكن أن نمثّل لهذا بقصيدة "المساء الحزين". فقد افتتح الشاعر الكثير من أبياتها بوحدة تعبيرية موقّعة من قبيل [وأفضى- فأعفى- ضحوك- قويّ- فطافت- أظلّ- فنامت- وآبت- وولّى- فتثغو- تطير- وتوحي- وظلّ- ولمّا- وقفتُ- فأصفى- فجاشت- أهبتُ- ولولا ..] وهي متنوّعة الأصول اللغويةو إن قايس جميعها (فعولن).

أنت قدسي/ ومعبدي/ وصباحي وربيعي/ ونشوتي/ وخلودي

والشاهد هو البيت السابع والثلاثون، قفل المطلع الأوّل.

وقال (من الكامل) في "قيود الأحلام":

فتحطّمت/ نفسي على/ شطئانه

وتأجّجت/ في جوّه/ أحلامي[10]

وعلى هذا النحو يمكن القول إنّ اطّراد الوحدات التعبيرية الموقّعة في نظام النصّ، وكثافتها في مواضع القفل منه، أمارة بنيوية على توزيع الأصوات فيه. وقد لاحظنا أنّ جريان الوحدات في مطالع الأبيات قد عزّز هذه الوظيفة البنيوية، إذ كثيرا ما تنزّلت منزلة المعلن عن بداية مقطع سردي:

قد رقصنا/ مع الحياة طويلا

وشدونا/ مع الشباب سنينا

وعدونا/ مع الليالي حفاة[11]

الوحدة التعبيرية الموقّعة إذن تجري اختيارات الشاعر اللغوية في مسالك الإيقاع. فهي تنهض لذلك بوظيفة إيقاعية، ثمّ إنّها، بحسب ما يكون لها من المنزلة في نظام البيت، (وحدة صغرى) أو النصّ، (وحدة كبرى)، تنهض بوظيفة بنيوية في ائتلاف نسيج الخطاب. وهي وحدة تجلو عالم الشاعر وصوره، إذ كثيرا ما وفّرت مهادا إيقاعيا لجريان العبارات المصوّرة في كلامه ولاسيما ما تحقّق منها في وحدة جزئية بالإضافة. وقد اطّرد هذا الضرب من التوقيع المصوّرا اطّرادا يضيق المجال عن تعداده، إلّا أنّنا لاحظنا في نظامه ميزتين:

---

(10) انظر الظاهرة ذاتها في "رثاء فجر" وفي "فكرة الفنّان".

(11) كذلك حتّى نهاية الرباعية في قصيدة "في ظلّ وادي الموت" انظر الظاهرة ذاتها في "تحت الغصون".

- ترد هذه التعابير الموقّعة في حيّز تفعيلة واحدة متى كانت التفعيلة خماسية [سمع الدجى- كفّ الأسى- طيف المنون- سمع الدهور- شفة البحور...][12].

- أو هي تقايس تفعيلتين متى كانت التفعيلة ثلاثية [نجيع الحياة- صدوع الصدور- أغاني الظلام- أغاني الوجود- أنين الأمل- رضاب الأسى- رواق الظلام...]

- تتنزّل هذه التعابير الموقّعة المصوّرة أكثر ما تتنزّل في حيّز المقطع من صدر البيت أو عجزه. وهذا يعني أنّ الشابي كان يعلّق البيت على الصورة في هذا الضرب من التوقيع، وهو نظام يستقدم نظام الكتابة الشعرية عند القدماء.

وما يمكن أن نخلص إليه، أنّ هذا الإجراء يوزّع نظام الكتابة/ الاختيارات اللغوية على أقيسة عروضية عزّز الشاعر نظامها بما أناط بها من وظائف تشكيل صور الكلام والتنبيه إلى مستوياته. والإيقاع في هذه الحال، يُخضع حركة الذات إلى أقيسة العدد وسلطان المجتمع والثقافة، طالما كان القيس والعدد أمارة هيمنتهما على الفرد[13]. فبدا بذلك شاعرا اتّباعيا، يصرّف الذات في مسالك الجمع ويقيّد جموحها بأقيسة الثقافة وسننها وإن تصرّف وعلّق على النموذج غير ما علّق عليه الأسلاف من الوظائف[14]. لم تكن الوحدة العروضية في "أغاني الحياة" مجرّد وحدة وزنية زمنية، وإنّما هي الشكل المشكّل لصور المعاني.

في أغاني الحياة، دونما شك"، اختيارات أخرى تستقدم اختيارات

---

(12) "يا شعر"، جانفي 1927.

(13) «La mesure est dogmatique mais le rythme est critique»; voir Critique du rythme; éd verdier 1982; p522.

(14) لاحظنا أنّ البحتري قد كلف بهذا الإجراء في قسم النسيب من قصائده، وعلى خلاف ذلك كان هذا الإجراء كثيفا في مواقع القفل من قصائد الشابي؛ ولاحظنا أيضا أنّ هذا الإجراء قلّما وفّر لدى البحتري مهادا للعبارات المصوّرة، وعلى غير هذا النحو كان سيره في "أغاني الحياة".

الأسلاف[15]. ولسنا نروم أن ننفي الحداثة عن الشابي. فقد ثبت بالدرس والتمحيص أنّ الشابي شاعر مجدّد، متأثّر برياح الشعر الحديث، إن بما واكب قراءة وإنتاجا من أعمال "جماعة الديوان" أو "الرابطة القلمية" أو "أبولّو"، أو بما تلقّف عبر وسائط مختلفة من أصداء الشعر الغربي الذي تناهى إليه؛ لكنّه لم يكن في هذا التجديد منقطعا عن أعراف العربية وسننها. يرسم الشاعر على فضاء اللغة نتوءات ذاته، ويحمّلها أشواق نفسه التائهة، إلّا أنّ الصورة الأولى لا تمّحي. هكذا بدا الشابي، لا ينزّل الموروث قيدا، ولا يعدّ الذاكرة معطّلة لنزوع النفس، وإنّما هي حافز ولادة أخرى:

هاته فالظلام حولي كثيف وضباب الأسى منيخ عليّ

ليست الإناخة من أحوال هذا الزمان، لكنّ الصفة قيمة، ولكن خصوصية الشابي في انتمائه العميق إلى الشعر العربي، وفي وعيه بأنّ الشاعر الفذّ هو من فتح في نفسه مسالك، تحدّث فيها اللغة عن اللغة، تقرأه فتسافر في زمن اللغة.

---

(15) يضيق المجال عن وصف أثر هذا الإجراء في نظام تحصيل المعاني عند الشاعرين (البحتري/الشابي)، إن في وصف الدور والرياض، أو الطبيعة في عبارة مستحدثة، أو في الشكوى، أو في عطف القلوب على القيم/التغنّي بالقيم الإنسانية وثقافة الحياة. وليس هذا مشغلنا هنا ولكن نعرض للتمثيل بيتين:

وكأنّ الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخسّ الأخسّ

والشقي الشقي من كان مثلي في حساسيتي ورقّة نفسي

الثاني (الشابي) مستأنف من الأوّل (البحتري) إن في الاختيارات العروضية أو صياغة المبالغة والتأكيد.

المراجع

*** العربيـــة**

- ديوان أبي تمام، ت محمد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، 1987.
- ديوان أبي نواس، ت أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982.
- ديوان بشّار بن برد، جمع و تحقيق و شرح محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1975.
- ديوان جرير، ت نعمان محمد أمين طه، دار المعارف بمصر، ط 1986م.
- ديوان الحماسة، شرح الخطيب التبريزي.
- ديوان الحماسة (شرح المرزوقي) دار الجيل، بيروت، 1991.
- ديوان الراعي النميري، ت راينهرت قايرت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، 1980.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العبّاس ثعلب، دار الكتب المصرية، 1944.
- ديوان الفرزدق، شرح وضبط علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- ديوان القصائد العشر، صنعة الخطيب التبريزي، ت فخر الدين قباوة، دار الأصمعي للنشر والتوزيع، 1969.
- ديوان لبيد العامري، ت احسان عبّاس، وزارة الارشاد، الكويت، سلسة التراث العربي.
- ديوان مسلم بن الوليد، ت سامي الدهّان، دار المعارف بمصر، 1957.
- ديوان النابغة الذبياني، ت الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، جانفي 1976.
- إبراهيم (محمد علي) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، جروس برس، لبنان، 2001.
- ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، 1971.
- ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ت محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي.

- ابن المعتزّ، طبقات الشعراء، ت عبد الستّار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط 2، 1968.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ت محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، ت عباس عبد ساتر، دار الكتب العلمية، بيروت 1982.
- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ت أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر 1966.
- ابن منقذ، (أسامة)، البديع في نقد الشعر، ت أحمد أحمد بدوي، الجمهوريّة العربيّة المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة،دت.
- ابن هشام، مغني اللبيب في كتب الأعاريب، دار إحياء التراث، ت محي الدين عبد الحميد، طبعة القاهرة، د.ت.
- أدهم (بسّام)، فلسفة اللغة، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993م.
- أدونيس، أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت. 1983،
- الأصفهاني (أبو الفرج)، الإماء الشواعر، ت جليل العطية، دار النضال، بيروت، ط 1، 1984.
- الأصفهاني (أبو الفرج)، كتاب الأغاني، الهيئة المصرية للكتاب، 1993.
- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة، ت السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1992.
- بروكلمان (كارل)، تاريخ الشعوب الإسلامية، تعريب نبيه فارس، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- البصير (كامل حسن البصير)، بناء الصورة الفنّية في البيان العربي، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987.
- بلمليح (إدريس)، المختارات الشعرية وأجهزة تلقّيها عند العرب، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1995.
- بن رمضان (فرج)، صورة الأمّ في المتخيّل العربي: حكاية ألف ليلة وليلة، دار محمد علي للنشر، تونس2005.
- التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون.
- الجاحظ، البيان والتبيين، ت عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1975.
- الجرجاني، الشريف الجرجاني، التعريفات، الدار التونسية للنشر.
- الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت هـ ريتر، دار المسيرة، ط2، بيروت، 1979.
- الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، دت.

- الجرجاني، علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبيّ و خصومه، ت محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، مطبعة عيسي البابي الحلبي، ط 4، 1966.
- جعيط، (هشام)، الشخصية العربية الإسلامية والمصير العربي، دار الطليعة بيروت 1984.
- الجمحي، ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ت محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.
- الحاتمي، أبو علي الحاتمي، الرسالة الموضّحة، ت محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1965.
- الحربي (عوض بن غنيمان)، الصيغ النموذجية في الشعر العربي، رسالة دكتوراه من جامعة الملك سعود بالرياض، عمل مرقون. 2014،
- الحموي (ياقوت)، معجم الشعراء، دار إحياء التراث، الطبعة الأولى.
- الحيزم (أحمد)، التعبير الاستعاري في شعر ابن المعتزّ، دار صامد، تونس 2012.
- الحيزم (أحمد)، فنّ الشعر و رهان اللغة، ط2، دار صامد، تونس2012.
- الحيزم (أحمد)، من شعرية الإيقاع و كتابة الذات، دار صامد، تونس، 2014.
- رشيد (ناظم)، الأدب العربي في العصر العبّاسي، دار الكتب للطباعة و النشر، الموصل، 1980.
- الشاوس (محمد)، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منّوبة، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس 2001.
- الصولي (أبو بكر)، أخبار البحتري، ت صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العربي.
- الصولي (أبو بكر)، أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، نشر هيورث دن، دار المسيرة، بيروت، 1979م.
- الطبري، تاريخ الطبري، ت أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، 1979.
- عبد العزيز، محمد حسين عبد العزيز، مدخل إلى اللغة، دار المكتب الجامعي للنشر والتوزيع، الكويت، 1996.
- عجينة (محمد) موسوعة أساطير العرب، دار محمد علي الحامي/ دار الفارابي، 2005.
- العسكري (أبو هلال) كتاب الصناعتين، ت علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، 1986.
- الفارسي، أبو علي الفارسي، المسائل الحلبيّات، ت حسين هنداوي، دار القلم.
- القرطاجنّي، حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.
- لبيب (الطاهر) سوسيولوجيا الغزل وغزل السوسيولوجيا، ترجمه من الفرنسية مصطفى المسناوي، منشورات عيون و دار الطليعة.
- معلوف (أمين) ترجمه حبور الدويهي، دار النهار، بيروت 1999.

- المناصرة (عز الدين) الهويات والتعدّدية اللغوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2004.
- المنّاعي(مبروك) الشعر والمال، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1998.
- النجّار (إبراهيم) مجمع الذاكرة، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1990.
- النخيلي (أمال) الذات الرائية في زهديات أبي العتاهية.
- الواد (حسين) اللغة الشعر، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997.
- الواد (حسين) تدور على غير أسمائها، دار الجنوب للنشر، تونس، 1993.
- الواد (حسين) جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، 2001.
- اليوسي (الحسن) زهر الأكم في الأمثال والحكم، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981.

الفرنسيـــة:

- Arazi (A), la réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne, Maisonneuve, et Larose, 1989.
- Badiou (A), Le concept de modèle éd. Maspèro, Paris, 1962.
- Bakhtine (M), le marxisme et la philosophie du langage, éd de minuit,1977.
- Bakhtine (M); Lœuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance; éd Gallimard.
- Bakhtine (M); Esthétique et théorie du roman, tr française, éd Gallimard-NRF, 1978.
- Bencheikh (Jamal Eddine), Poétique arabe, éd anthropos, Paris,1975.
- Benveniste (E), Problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966.
- Blachère (R), Histoire de la littérature arabe, Adrien Maisoneuve, Paris 1964.
- Bonnefoy (Y), Leçon inaugurale, collège de France, 1982.
- Charaudoux (P) - Maingueneau (D), Dictionnaire danalyse du discours, éd du seuil.
- Charbonnel (N) et. Kleiber (G), La métaphore entre philosophie et rhétorique,- P.U.F, 1999.
- Chatelet (F), Quelques remarques sur l'identité culturelle, Revue Tunisienne des études philosophiques, nov, 1987
- Chedin (J.L), La condition subjective, librairie philosophique, J. Vrin, Paris, 1997.
- Delahoutre (M), Dictionnaire des religions, P.U.F, 1ère éd, 1984.
- Deotte(J L), L'homme de verre, 1998.
- Dessons(G), L'art et la manière, Honoré Champion, Paris, 2004.
- Francis (Jacques), Différence et subjectivité, Auliea Montaigne, 1982, p.522.
- Gadamer, Vérite et méthode, éd du seuil, 1976.
- Genette (G), Palimpsestes, éd Seuil, Paris, 1982.
- Granger(G G), Essai dune philosophie de style; éd Odile Jacob; 1988.
- Hénan (M); Sade: L'invention du corps humain; PUF; 1978.
- Kerbat Orecchioni (C), L'enonciation: de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris, 1980.
- Kerbrat-Orecchionni, Théorie des faces et analyse conversationnelle, éd de minuit, 1989.

- Kleiber (G) et Charbonnel (N) La métaphore entre philosophie et rhétorique,- P.U.F, 1999.
- Koudhai (B), La différence, actes du colloque de Kairouan mars 2006, éd. Harmattan.
- Kristeva (J), Le sujet en procès, le langage poétique.
- Lagar (Ullrich), L'agonie de la subjectivité éthique, in Ethos/Pathos, éd. H. Champioon, p. 248.
- Laplantine (F), Je, nous et les autres: être humain au - delà des appartenances, Le Pommiem, 1999.
- Macherey (P), Pour une théorie de la production littéraire, éd Maspero, 1966, p54.
- Meschonnic (H.), Critique du rythme, éd verdier, 1982; p522.
- Meshonnic (H), Poétique du traduire, éd verdier, 1999
- Meschonnic (H), Politique du rythme, politique du sujet; éd. verdier Lagrasse, 1995.
- Pariente (J Claude), Le langage et l'individuel, PUF, 1983.
- Pariente (J.C), Le langage et l'individuel, A. Colin, Paris, 1973.
- Renault (M), in "Penser le sujet aujourd'hui", Meridiens Klincksieck, 1988.
- Ricœur (P), Soi même comme un autre, éd du Seuil, Paris,1990
- Ritter (H), Abu Tammam, in Encyclopedie de L'islam
- Seriot (P), Structure et totalité, PUF, Paris, 1999.
- Strauss (Claude Levy), Avant propos in «séminaire interdisciplinaire au collège de France, 1975, PUF, 1983.
- Zink (M), La subjectivité littéraire, PUF, 1985, p.8.
- Zumthor (P), Essai de poétique médiévale, seuil, 1972, p 82
- Zumthor (P), langue, texte, énigme, Seuil, 1975.

هـذا الكتـاب

هذا كتاب في الخطاب، والخطاب في الشعر العربي عندنا، هو ما تحقّقت فيه الذات وهي تفاوض غيرها، نعني الآخر: الذات منتسبةً إلى الآخر لكنّها تروم فوته، واللآخر، بوصفه كائناً متحوّلاً ينزع التالي إلى أن يمحو آثاره وإن كان ينتسب إليه؛ فهو يروم أن يشدّه في كلّ فعل على صورة جديدة.والذات المنشئة هي السبيل إلى الذاكرة، وكلّ لحظة فنّية هي لحظة تأسيس لمسلك جديد إلى الذاكرة.

إنّ هذا يعني أنّ الخطاب الواحد، ترتفع فيه أصوات عديدة لا يجوز ردّها إلى المفرد، فكلّ خطاب يردّد في نسيجه أصداء الذوات الأخرى، تلازمه الإقامة في خطابه ملازمة أصداء الثقافة الشّائعة وكائناتها، الموروث منها والمصاحب؛ فيقدّ من تصاريفها حدثا فردًا، بديلا عنها.

تلك هي ديناميكيّة الاتّباع، فكأنّما الخطاب، في علاقته بالنّموذج مدعوّ إلى أن يغادر ذاته، وهو لا يقد ذاته إلا بإعادة تشكيل المتنوّع، وهذا يعني أنّ الغيرية هي الظرف الذي يكون فيه المقصد والمعنى، وتكون فيها مسالك تحقّق الذاتية.

إنّ الإقرار بارتداد النصوص إلى غيرية في القول متّبعة، لا يفضي إلى إلغاء هويّة النّص الواحد وإنكار حظّه من الطرافة وحظّ المشترك القديم إلى أن يكون سبيلا إلى تفريعات غضّة فتيّة، بل إنّ هذه التفريعات هي الشرط في استمرار المشترك إذ يصرّفه أمراء البيان الّتي شادوا. وهذا يعني أنّ السنّة الشعرية المتّبعة ليست قوّة مكبّلة وإنّما هي قوة تحرّرية، تفاعلية، تنعتق من وضع الثبوت وتجري في مجاري الحياة وإن ظلّت المرجع الدّائم في التصنيف وفي صناعة المعنى، فهي أشبه ما تكون بغاية النّص ومقصده وإن مضت، سيّارة إلى الأمام وإن سائلت واستوقفت.

الاتّباع إذن تصريف للسنّة وامتحان لها في أن،هي أشبه ما تكون بنصّ جامع، ديناميكي، فهي لأجل ذلك غير منتهيّة عند حدّ وإن انحسر الاتّجاه الغالب فيها، ولا متحقّقة تحقّقا نهائيّا وإنّما هي متجدّدة التشكّل، يكون فيها النّص الفرد أثرا من آثارها وفاعلا من فواعل صيرورتها في آن، إنّ تفاوض الشاعر مع السنّة، ساعة الاتّباع، هو سبيله إلى التدلال،و التدلال هو فنّ الاتّباع في الشعر القديم.

ISBN 978-9931-599-09-8

9 789931 599098

ابن النديم للنشر والتوزيع

الجزائر: حي 180 مسكن عمارة 3
محل رقم 1، المحمدية
تفاكس: 88 97 35 41 213 +
خلوي: 03 76 20 661 213 +
email: nadimedition@yahoo.fr

دار الروافد الثقافية ـ ناشرون

الحمراء - شارع ليون - برج ليون، ط6
بيروت-لبنان - ص.ب. 113/6058
خلوي: 28 28 69 3 961 +
هاتف: 37 04 74 1 961 +
email: rw.culture@yahoo.com